

Les intermittences de la durée : la philosophie de la musique d'Alfred Schütz = Die Unregelmässigkeit der Zeit : zur Musikphilosophie von Alfred Schütz

Autor(en): **Gallet, Bastien**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2006)**

Heft 96

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927595>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Unregelmässigkeit der Zeit – Zur Musikphilosophie von Alfred Schütz

Das Ensemblespiel hat Musikphilosophen und Musiktheoretiker bisher kaum beschäftigt. Der österreichische Musiksoziologe und Philosoph Alfred Schütz ist da eine Ausnahme: Er widmet sich ganz dem konkreten Phänomen des Zusammenspiels von Musikern. Die Frage, die er sich stellt, scheint einfach: Wie schaffen es verschiedene Interpreten, im Ensemble denselben Sinn zu stiften?

De son vivant, Alfred Schütz n'a publié que deux articles sur la musique : « Faire de la musique ensemble. Une étude de la relation sociale » et « Mozart et les philosophes ». Ils ont paru à cinq ans d'intervalle (1951 et 1956) dans la revue de la *New York School for Social Research* où Schütz enseigne depuis 1943. L'un et l'autre s'intéressent, selon des perspectives très différentes, à la signification sociale de l'expérience musicale. Nous y reviendrons. Ces articles ne sont toutefois pas les seuls textes que Schütz a consacré à la musique. Le premier d'entre eux s'intitule *Le sens d'une forme d'art (la musique)* et fait partie d'un ensemble de tapuscrits rédigés entre 1924 et 1928 alors que Schütz réside à Vienne¹. Prenant l'opéra pour objet, ce texte est fortement influencé par Bergson et son concept de *durée*. Mais surtout, Schütz y met à jour un problème qui, sous différentes formes, va traverser l'ensemble de ses réflexions sur la musique.

Partons de l'opéra. Schütz en propose deux définitions. La première dit que l'essence de l'opéra est de manifester et d'interpréter la relation au toi (*die Dubeziehung*), c'est-à-dire le fait « qu'il existe un toi, que nous vivons dans un monde social, que nous nous rapportons à nos contemporains et que nous nous orientons en fonction d'eux² ». Le sociologue autrichien reprend ici presque mot à mot la définition que donne Weber de la relation sociale³. Quelques années plus tard, cette définition deviendra d'ailleurs l'un des problèmes centraux de la thèse qu'il publie en 1932 : *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie (L'Édification significative du Monde social. Une Introduction à la Sociologie compréhensive)*. On la retrouve finalement à la fin de son article de 1951⁴.

La seconde définition dit que l'opéra est un mélange complexe et hétérogène de *contenu de signification* (le livret), de *temps externe* (la scène) et de *durée pure* (la musique). Tout compositeur d'opéra se voit dès lors confronté à un problème que l'article de 1956 formule ainsi, dans des termes qui sont très proches de ceux des années vingt :

L'action sur la scène a lieu devant nos yeux dans l'espace externe et dans le temps externe. Mais la musique est un processus qui s'écoule dans la dimension du temps interne, dans la durée comme l'appelle Bergson. En écoutant de la musique, nous nous immergeons dans le flux continu de notre conscience, et participons simultanément et immédiatement au processus musical en cours — avec nos sentiments, nos émotions et nos passions — dans une attitude que Nietzsche a appelé

dionysiaque. Le problème principal que le compositeur d'opéra doit résoudre est la traduction des événements du temps et de l'espace externes à l'intérieur du flux du temps interne : afin d'être exprimée en musique, la discontinuité des premiers doit être portée dans le continuum des seconds⁵.

Nous n'avons donc pas un mais deux problèmes. Le premier est celui, weberien, du mode de rapport de la conscience subjective à la relation sociale. Weber, comme Schütz, désigne ce rapport par le concept de « sens ». Du point de la compréhension sociologique, ce sens est essentiellement *typique*. Autrement dit, le sociologue ne peut prendre pour objet le sens particulier que l'acteur donne à son action ; il lui faut construire des schémas d'action idéaux, des types. Seulement, là où Weber se contente de subsumer abstraitement les sens subjectifs particuliers sous ces types idéaux⁶, Schütz entreprend d'en faire, à partir des théories husserliennes, la genèse subjective et *a priori*. Le type idéal n'est pas selon lui une catégorie abstraite à partir de laquelle le sociologue aurait à expliquer l'activité sociale. Il essaye d'établir que ce type est, au contraire, la structure (ou le contexte) de sens selon laquelle chaque acteur détermine son rapport à autrui⁷. Et c'est dans la mesure où ce sens, bien que subjectif, demeure essentiellement typique que le sociologue peut enquêter sur le sens que l'acteur donne à son action. Cette question aborde un des aspects du projet qui est au centre de l'ouvrage de 1932 : la fondation phénoménologique des sciences sociales.

Le second problème qui traverse le texte sur l'opéra est celui du rapport entre notre conscience comme flux continu, comme *durée* au sens de Bergson, et le monde externe. A vrai dire, ce problème en présuppose un autre, plus essentiel, que Schütz déploie à l'occasion d'une réflexion sur le rythme. Tout comme il y a chez Bergson une différence de nature entre durée et espace, et donc entre la durée et sa spatialisation dans l'homogénéité discontinue du temps, il y a dans ce texte de Schütz une opposition entre musique et rythme. Le rythme est la musique « qui a cessé de devenir », la musique dont la durée s'est figée dans l'immobilité d'un temps intégralement déroulé.

Nous pouvons donc parler de rythme, *écrit-il*, seulement si nous nous tenons immobile au milieu de ce flux qui faisait auparavant pression, pour nous maintenir en son sein, orientant notre regard non plus vers ce qui s'écoule, mais vers ce qui s'est écoulé, vers cette

1. Ils ont été édités par Ilje Srubar sous le titre *Theorie der Lebensformen (Frühe Manuskripte aus der Bergson-Periode)*, Frankfurt am Main, Surhkamp, 1981.

2. *Écrits sur la musique*, traduction de Bastien Gallet et Laurent Perreau, Paris, éditions MF, 2006. Toutes les citations des textes de Schütz sont extraites de cette édition.

3. « L'activité sociale, écrit Max Weber, est l'activité qui, d'après son sens visé par l'agent ou les agents, se rapporte au comportement d'autrui, par rapport auquel s'oriente son déroulement. ». Max Weber, *Économie et société I. Les catégories de la sociologie*, p. 28. Tr. fr. établie sous la dir. de J. Chavy et É. de Dampierre, Paris, Plon, 1971, p. 28.

4. La relation sociale est ainsi définie comme « le comportement d'une multiplicité de personnes qui, selon leur définition subjective, sont mutuellement concernées et orientées en vertu de ce fait ». « Faire de la musique ensemble », *op. cit.*

5. « Mozart et les philosophes », *op. cit.* Schütz étudie ensuite les manières très différentes dont Wagner et Mozart ont résolu ce problème.

6. « On obtient un idéal-type en accentuant unilatéralement un ou plusieurs points de vue et en enchaînant une multitude de phénomènes donnés isolément, diffus et discrets, que l'on trouve tantôt en grand nombre, tantôt en petit nombre, et par endroits pas du tout, qu'on ordonne selon les précédents points de vue choisis unilatéralement, pour



Concert à la
campagne.
Anonyme
(XVI^e siècle).
Bourges, Musée
du Berry.

musique qui a cessé de devenir et qui est rythme parce qu'elle a cessé de devenir, tout comme le mouvement ne devient espace que lorsqu'il s'est déroulé⁸.

Le problème qui se fait jour ici deviendra le fil conducteur d'un manuscrit que Schütz rédigea au cours de l'été 1944 et qui demeurera inédit jusqu'à sa mort : *Fragments pour une phénoménologie de la musique*. Un des objets de ce texte est de penser la constitution dans et par la conscience du sens musical en tant que ce sens, écrit-il dès le premier paragraphe, « n'est pas relié à un schème conceptuel », un sens par conséquent asémantique. S'il identifie toujours la conscience à la durée bergsonienne, Schütz y adjoint l'ensemble des analyses que Husserl consacre, dans ses leçons de 1905, à la phénoménologie de la conscience du temps. La question qui occupe Schütz à partir du deuxième tiers du manuscrit est celle de déterminer de quelle manière la conscience constitue au sein du flux continu de la durée musicale les identités (thématique, harmonique, rythmique) qui font de ce flux informel une musique articulée. Il entreprend à cette fin une analyse extrêmement détaillée de la synthèse de l'unité thématique, ou comment une suite de notes devient pour la conscience un thème musical.

Résumons le raisonnement de Schütz. Un thème est une unité que la conscience identifie au sein de la durée. La constitution de cette unité repose sur l'activité intentionnelle de la conscience (rétentions et protentions, concepts que Schütz emprunte au texte de Husserl). C'est parce que je retiens la note que je viens d'entendre pendant que j'écoute celle qui la suit et que je prévois en même temps celle qui va venir que la mélodie construite par ces notes me devient perceptible. Seulement, explique Schütz, je n'ai conscience de cette mélodie comme d'une unité indivisible que si je réfléchis le flux musical qui vient de s'écouler et par conséquent l'interromps, m'extraie artificiellement de son cours. Ce qui n'est possible que pour une conscience réflexive qui, de l'extérieur, détache telle ou telle portion de la durée, et

non pour celle qui est immergée dans le flux musical et qui ne peut revenir sur tel fragment du passé sans perdre immédiatement le fil continu du développement de l'œuvre. Comment penser de l'intérieur même du flux musical la constitution des unités thématiques ? Comment la conscience est-elle à même de faire l'expérience de ce qui vient tout juste de s'écouler, et donc de produire du sens (puisque le sens pour Schütz « n'est rien d'autre qu'une attitude de l'esprit faisant l'expérience de ses expériences passées »), sans pour autant s'extraire du cours continu de la musique ? Schütz commence par montrer que l'unité thématique perçue comme indivisible est en réalité discontinue et qu'elle suppose donc une articulation interne spécifique, une synthèse qui unifie le discontinu. Un thème est une cohérence de l'intermittent. Ce qui, par la suite, permettra à la conscience de reconnaître ce thème dans le cours l'œuvre musicale, et donc de l'identifier, c'est ce que Schütz appelle la ressemblance récurrente. Dans la sphère auditive, l'identification d'un objet ne repose pas sur sa subsistance — le fait que je puisse à volonté être à nouveau en présence de l'objet à identifier — mais sur sa récurrence. Le problème est que ce qui revient est toujours un autre objet, constitué d'un autre fragment de durée. L'identification ne peut donc se faire que sur la base de la ressemblance et à la condition que l'objet semblable soit répété. Il n'y a donc pas une mais deux synthèses à l'œuvre. Celle de l'unité et celle de l'identité. Et la seconde suppose la première. Sans la synthèse du discontinu qui articule et unifie le thème, rien ne pourrait faire l'objet d'une répétition. C'est donc au niveau de la première que se joue en propre la constitution du sens musical.

Reposons la question. Comment la conscience s'y prend-elle pour constituer du sens sans s'extraire du flux musical ? Elle n'a pas à s'y prendre de telle ou telle façon. En réalité elle n'a rien à faire de particulier. Il lui suffit d'épouser les intermittences de la durée. Car il n'est pas de flux musical qui ne soit articulé. Et ceci pour la simple et bonne raison qu'il a été lui-même composé.

former un *tableau de pensée* homogène. On ne trouvera nulle part empiriquement un pareil tableau dans sa pureté conceptuelle : *il est une utopie*. Le travail historique aura pour tâche de déterminer dans chaque cas particulier combien la réalité se rapproche ou s'écarte de ce tableau idéal. », *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon, 1965, p. 181.

7. Cela comprend l'ensemble des constructions intentionnelles — les idéalizations, les généralisations, les formalisations — que je mets en œuvre dès que j'entre en relation avec autrui et qui sont constitutives de ce que Husserl appelle l'attitude naturelle, qui est celle de la croyance immédiate dans la réalité du monde. Schütz évoque notamment « l'idéalisation de la congruence des systèmes de pertinence », « l'idéalisation du "je peux le faire à nouveau" », « l'idéalisation des motifs réciproques », etc. Voir l'article « Sens commun et interprétation scientifique de l'action humaine », dans *Le chercheur et le quotidien*, trad. A. Noschis-Gilliéron, Paris, Klincksieck, 1987, pp. 17-33.

8. « Le sens d'une forme d'art (la musique) », *op. cit.*

Si, écrit Schütz, nous concevons le courant de notre conscience comme une série d'impulsions, comme un changement continu entre moments de vol et de repos, nous ne pouvons effectuer un tel retournement que dans les plages de repos, à la fin d'une phase d'impulsion, afin de donner du sens à nos expériences passées⁹.

Il ajoute un peu plus loin :

Il semble que la raison en soit la suivante : nous n'avons pas le pouvoir de définir des limites de notre présent spécieux, de tracer les frontières qui le séparent du passé ou du futur. Notre courant de conscience est lui-même articulé. Impulsions et moments de repos, périodes de tension et de relâchement alternent. La vague succède à la vague, chaque vague a sa crête et sa vallée. Chacune de ces impulsions est vécue comme une unité, un mouvement du temps interne qui tend, dès qu'il débute, à accomplir sa phase finale. Si nous interrompons ce développement avant que l'impulsion ne parvienne à sa fin, si nous faisons avorter cette impulsion, il nous est impossible de saisir notre présent spécieux ainsi que le secteur pertinent de notre passé qui s'y rattache.

La durée musicale n'est pas une continuité indivisible. Elle est articulée en unités et sous-unités que l'interprète sépare à l'aide de très brèves interruptions. Schütz identifie cette articulation en acte à l'art du phrasé. Le phrasé est le moyen par lequel l'interprète transmet l'articulation (l'intermittence) du flux musical, et donc du courant de conscience du compositeur, à l'auditeur. C'est grâce à ces intermittences que celui-ci peut unifier et identifier les unités et les sous-unités thématiques, et donc qu'il constitue le sens harmonique, rythmique et thématique de l'œuvre musicale qu'il écoute sans jamais s'extraire de son cours. Pour le Schütz des *Fragments*, il n'y a aucune différence de nature entre rythme et musique. Le rythme est au cœur de la durée ce qui permet à la conscience d'articuler le sens, elle est cette extériorisation originaire qui fait qu'elle peut entrer en relation avec autrui et se déployer dans le monde externe.

Or ces éléments ont pour conséquence, extraordinaire, le fait que l'expérience musicale n'est jamais solitaire, qu'elle suppose toujours une relation entre plusieurs consciences. Même la lecture d'une partition, dans la mesure où le lecteur est capable d'entendre intérieurement la musique qui y est notée, engage une telle relation (entre le lecteur-auditeur et le compositeur vivant ou mort). Dans « Faire de la musique ensemble », Schütz utilisera pour désigner les membres de la relation musicale le terme de « *beholder* », que l'on peut traduire par « coparticipant ».

Même s'ils sont séparés par des centaines d'années, écrit-il dans cet article, le coparticipant [interprète ou auditeur], en exécutant pas à pas l'articulation continue de sa pensée musicale, s'associe de façon presque simultanée au courant de conscience du compositeur. Le coparticipant [interprète ou auditeur], se joint, donc, au compositeur par le moyen d'une dimension du temps commune aux deux, qui n'est rien d'autre qu'une forme dérivée du présent vivant que partagent les partenaires dans une relation de face-à-face pareille à celle qui existe entre deux interlocuteurs¹⁰.

Les deux problèmes qui traversent l'ensemble des écrits de Schütz sur la musique apparaissent comme les deux étages

de la constitution du sens musical. Le sens subjectif particulier que telle œuvre musicale possède pour celui qui l'écoute, ou l'interprète, ne peut se déterminer que sur le fond du contexte de sens qui est celui de la relation sociale qui est impliquée dans l'écoute, ou dans l'interprétation, de cette œuvre. Dans « Faire de la musique ensemble », Schütz nomme cette relation : « *mutual tuning-in relationship* » (« relation de syntonie »). La « syntonie » est le type de socialité qu'implique l'expérience musicale. Elle se caractérise par un partage du temps, par une communauté des temps. Chaque coparticipant d'une telle relation s'associe aux courants de conscience des autres. Cette association est la condition de la constitution du sens musical qui s'opère alors. Dans la musique, il faut un « Nous » pour qu'il y ait des « Je ». Mais qu'une telle série d'associations ait effectivement lieu suppose que ses participants partagent un peu plus que du temps : l'ensemble des connaissances et des préconnaissances qui vont servir de cadre à leur relation, c'est-à-dire les différents schèmes de référence et d'interprétation, les réserves d'expériences et de connaissances de chacun, tout l'acquis et le précacquis qui va structurer leurs anticipations et incarner le contexte de sens que met en jeu la musique qui va les associer.

Prenons l'exemple, qui est aussi celui de Schütz, du quatuor à cordes. Au moment de commencer à jouer, chaque membre du quatuor possède un schéma très précis de ce qu'il va faire. Il connaît sa partie par cœur, il a longuement travaillé chacun des gestes qu'il doit accomplir ainsi que leur articulation, le travail en commun lors des répétitions a permis de préciser les tempi, les dynamiques et le phrasé qu'il devra respecter pendant le concert. Chacun des membres du quatuor dispose donc, avant de jouer, d'une réserve détaillée de connaissances quant à l'œuvre et quant à l'interprétation qui en sera donnée. Mais ce n'est pas tout. L'habitude de jouer ensemble leur a aussi permis de se connaître les uns les autres et ils ont tous une idée précise de la manière dont les autres jouent, et de ce à quoi ils doivent s'attendre de leur part pendant le déroulement du concert. Mieux encore, il existe entre eux une relation qui s'est construite avec le temps et qui fait que chacun d'eux sait exactement comment jouer pour produire ce son d'ensemble qui identifie immédiatement un ensemble musical digne de ce nom. Cette relation exprime le fait que chacun joue d'après ce que jouent les autres et qu'il le fait dans un but précis : faire surgir l'articulation singulière de la durée qui est celle de l'œuvre qu'ils interprètent, et dans laquelle ils doivent se fondre. Le sens que chacun attribuera à son action au cours du concert est ainsi étroitement déterminé par le contexte de sens que leur relation implique. Et, nous dit Schütz, la musique n'est pas autre chose que ce contexte de sens : elle est tout ce qui rend significatif chacun des sons, des gestes, des attitudes et des expressions des musiciens sur la scène, et du public dans la salle. La musique est le contexte à partir duquel chacun des participants va déterminer la signification de ce qu'il accomplit. La musique en soi n'a aucun sens particulier, mais elle donne du sens à tout ce qui participe à son flux. Faisons l'hypothèse que ce flux est l'interprétation d'une partition d'un compositeur mort depuis longtemps. Cette partition n'est elle-même que le codage de la durée musicale idéale qui a existé dans l'esprit du compositeur avant d'être notée sur les portées. Par conséquent, en interprétant l'œuvre, le quatuor à cordes reproduit le courant idéal de conscience du compositeur en train de la composer. En ce sens, le compositeur est bien, vivant ou mort, un des acteurs de la relation musicale, au même titre

9. « Fragments pour une phénoménologie de la musique », *op. cit.*

10. « Faire de la musique ensemble », *op. cit.*

La variante
« hardcore »
de la musique
d'ensemble :
le trio Koch-
Schütz-Studer
en concert.

Photo : Roland
Schönenberger



que les musiciens et les membres du public. L'interprétation d'une œuvre quelle qu'elle soit ne consiste donc pas à donner une forme sonore à des signes notés sur une partition, mais à produire une relation de syntonie entre les différents acteurs de cette interprétation, compositeur et auditeurs compris.

Mais Schütz va plus loin. Dans « Faire de la musique ensemble » (dont le sous-titre est, rappelons-le, « Une étude de la relation sociale »), il fait de la relation de syntonie la relation sociale fondamentale, celle qui précède et que présuppose toute communication sociale. L'expérience musicale est ce qui, dans cet article, lui permet de mettre à jour l'intersubjectivité précommunicationnelle et prélinguistique qui fonde les rapports sociaux, qui fait qu'un « Nous », et donc une société, soit possible.

Il semble, écrit-il, que toute communication possible présuppose une relation de syntonie entre celui qui fait la communication et celui auquel elle s'adresse. Cette relation s'établit par le partage réciproque du flux des expériences de l'Autre dans le temps interne, par le vécu d'un présent partagé ensemble, par l'expérience de cet être-ensemble sous la forme d'un « Nous ». C'est uniquement dans cette expérience que le comportement

de l'Autre devient significatif pour le partenaire qui est en syntonie avec lui — c'est-à-dire que la corporalité de l'Autre et ses mouvements peuvent être interprétés comme un domaine d'expression pour les événements de sa vie interne¹¹.

Cet article est cependant le seul texte de Schütz dans lequel cette théorie est évoquée. Nulle part ailleurs il ne fait mention de cette « *mutual tuning-in relationship* ». Il n'empêche qu'elle résume très précisément les analyses auxquelles il se livre dans les *Fragments* de 1944. La constitution du sens musical suppose un partage des temps et il ne saurait y avoir de partage sans un « *tuning-in* », une « harmonisation » des temporalités de conscience des différents acteurs de la relation. Mais le terme convient mal. Car il ne s'agit pas tant d'« harmoniser » les consciences que de conjointre leur rythme, de les faire « phraser » ensemble. C'est, rappelons-le, l'intermittence du flux de conscience — ce courant fluant-refluant qu'il évoque dans les *Fragments* — qui permet au sens musical de se constituer. Sans cette rythmicité interne de la durée, cet infrarythme au cœur du temps, cette spatialisation origininaire du courant de conscience, aucune syntonisation, et donc aucune relation sociale, ne serait possible. La société suppose l'intermittence de l'être.

11. « Faire de la musique ensemble », *op. cit.*