

EDMUND HUSSERL

*Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*  
§§ 7-24

---

Introduction à l'étude phénoménologique de la musique :  
Le son vécu dans et par la conscience



par  
Galaad Monneray  
sous la direction de  
M. Patrick Lang

---

Séminaire de phénoménologie de la musique

---

L3  
2014-2015

## SOMMAIRE

<b>Edmund HUSSERL et les <i>Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps</i></b> .....	3
<b>I) La théorie de Brentano, objections et perspectives</b> .....	3
<b>A) La théorie de Brentano</b> .....	3
<b>B) Critique(s) du « dogme de l’instantanéité d’un tout de conscience »</b> .....	4
<b>C) Perspectives husserliennes</b> .....	4
<b>II) La mélodie à l’épreuve de l’écoute</b> .....	5
<b>A) La mélodie comme objet temporel</b> .....	5
<b>B) Impression et rétention ou le mouvement de la conscience</b> .....	5
<b>C) La protention comme élément constitutif de la présence de la perception</b> ...7	
<b>a. La protention et la nécessité propre à l’œuvre</b> .....	7
<b>b. Limite idéale du présent et réalité de la perception</b> .....	7
<b>D) La mélodie comme <i>continuum de continua</i></b> .....	8
<b>III) Mélodie, mémoire et perception</b> .....	9
<b>A) Persistance et souvenir de la mélodie</b> .....	9
<b>a. La résonance ou sensation de persistance</b> .....	9
<b>b. Le souvenir primaire comme conscience du « tout-juste-passé »</b> .....	9
<b>B) Du souvenir au ressouvenir</b> .....	10
<b>a. Le ressouvenir est une « re-présentation »</b> .....	10
<b>b. Les propriétés du ressouvenir</b> .....	10
<b>c. Sur la liberté du ressouvenir</b> .....	11
<b>Conclusion : quelles applications pour la théorie husserlienne ?</b> .....	11

## **Edmund HUSSERL et les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps***

---

Edmund HUSSERL est né en 1859, à Prostějov, dans l'actuelle République Tchèque alors partie de l'Empire austro-hongrois. Il poursuit des études de mathématiques et devient professeur. Il en vient alors à s'intéresser au concept de science et à l'interroger. Cela l'amène à la rédaction puis à la publication, en 1900-1901, des *Recherches logiques*. Cet ouvrage a un retentissement certain, il propose en effet de fonder une science rigoureuse sur la base d'une poursuite du projet cartésien. Il s'agit alors pour le phénoménologue d'effectuer un retour sur soi, sur ce qui se passe à l'intérieur de sa propre conscience. HUSSERL décède peu avant la Seconde Guerre mondiale, le 26 avril 1938.

Les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* sont un support de cours donnés en 1905, mis en forme par son assistante Edith Stein dès 1916 et publié par HEIDEGGER en 1928. HUSSERL, âgé de quarante-six ans, a déjà publié ses *Recherches Logiques* et cherche à appliquer et à développer la méthode phénoménologique aux différentes couches d'activité de la conscience. Les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* sont donc un texte portant sur l'étude phénoménologique du temps. Le philosophe s'intéresse à ce dernier en tant qu'il est constitué par la conscience. Notre étude portera plus particulièrement sur les deux premiers tiers de la seconde section, intitulée « Analyse de la conscience du temps ».

C'est ici que HUSSERL prend l'exemple d'un son qui dure pour montrer comment la temporalité se forme dans la conscience, s'intéressant ainsi au phénomène musical. Il s'agit dès lors de savoir comment le son est vécu pendant et après l'écoute, de savoir comment nous pouvons saisir une mélodie, dans son unité et dans sa complexité. Pour ce faire il faut s'intéresser à ce qui se passe au sein même de notre conscience, c'est par l'observation et des données hylétiques<sup>1</sup> que HUSSERL fonde son étude. Il construit sa théorie en réponse, notamment, à celle de BRENTANO, qui fut son professeur.

### **I – La théorie de BRENTANO, objections et perspectives**

---

#### **A- La théorie de Brentano**

Il convient de poser comme première définition celle de la mélodie, qui est à considérer comme une succession de représentations sonores qui forment un tout

---

<sup>1</sup> matérielles

relativement homogène. D'après BRENTANO, « pour qu'on pût saisir une succession de représentations [...], il serait nécessaire qu'elles fussent les objets radicalement simultanés d'un savoir qui les mette en relation, et de façon parfaitement indivisible les rassemble en un acte unique et uni »<sup>2</sup>.

Ainsi, à l'écoute une mélodie, c'est parce que nous la vivons en tant que telle et non pas comme une simple succession de notes, séparées les unes des autres, ne tombant sous aucun sens, que nous savons que c'est une mélodie. C'est une théorie de la saisie instantanée d'un objet temporel : on unifie la mélodie – par exemple – en tant que mélodie dans une intuition instantanée, dans un acte de la conscience qui saisit les parties du tout dans le tout lui-même, de façon instantanée.

### **B- Critique(s) du « dogme de l'instantanéité d'un tout de conscience »**

Cette thèse a l'avantage d'être intuitive mais elle est imparfaite. Nous pouvons objecter que la compréhension de la mélodie en tant qu'ensemble indivisible peut se faire sans un savoir précis ; qui plus est – et c'est à partir de là que HUSSERL va construire son étude – nous sommes tout à fait aptes à saisir des ensembles discontinus. STERN, que HUSSERL cite, évoque ici un « dogme de l'instantanéité d'un tout de conscience »<sup>3</sup>. Pour ce dernier, c'est bien dans la durée que nous pouvons saisir une durée.

À l'écoute de la *Pavane* de FAURÉ, ou des *Gymnopédies* de SATIE, savons-nous immédiatement à quoi nous avons affaire ? Il semblerait bien que lorsqu'une mélodie est diffusée à la radio, ou jouée au détour d'une rue, nous n'ayons pas besoin d'être préparés à l'écoute pour vivre la mélodie, pour peu que nous y prêtions l'oreille.

### **C- Perspectives husserliennes**

C'est donc dans cette controverse que s'inscrit le texte de HUSSERL et c'est sur cette base qu'il trace ses perspectives. Il pose trois problèmes fondamentaux, qui vont guider notre étude. D'abord, comment devons-nous « comprendre l'appréhension d'objets temporels transcendants qui s'étendent dans une durée, la remplissent sans cesse d'une manière toute pareille ou dans une mutation continue ? »<sup>4</sup> L'exemple du son semble ici tout à fait approprié en tant qu'un son a un début et une fin et qu'il remplit la durée qui est

---

2 Edmund HUSSERL, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, p.33

3 *Ibid.*, p.34

4 *Ibid.*, p.35

sienne. Puis l'auteur se demande s'il est « possible de réunir en un seul instant présent [les] données de représentation qui s'écoulent l'une après l'autre »<sup>5</sup>. Il s'agit là de dépasser la théorie de BRENTANO. Enfin, il s'agira de savoir « comment [...] se constituent le temps lui-même, la durée et la succession des objets »<sup>6</sup>.

HUSSERL apporte une première réponse à tout cela : il y aurait d'abord une saisie de la succession des sons les uns après les autres qui donnent un « résultat commun »<sup>7</sup> tombant dans la « forme de l'appréhension »<sup>8</sup>. Nous interrogerons la construction de cette succession et la façon dont ils tombent et sont perçues dans et par la conscience.

## II- La mélodie à l'épreuve de l'écoute

---

### A. La mélodie comme objet temporel

Nous allons d'abord nous intéresser au son, à la mélodie, en tant qu'ils durent et remplissent la durée qui est leur. C'est, pouvons-nous dire, la première perspective temporelle du son en tant qu'il possède « son extension temporelle »<sup>9</sup>. Il convient cependant d'en définir une seconde, à savoir le son « dans son mode d'écoulement »<sup>10</sup>, tel qu'il est vécu après l'écoute, tel que – disons-nous familièrement – l'on s'en souvient, à mesure que le temps passe, il apparaît toujours changeant. Ces deux perspectives fondent la définition d'un objet temporel, il s'agit bien d'un objet qui s'inscrit dans le temps tout en possédant lui-même sa temporalité.

### B. Impression et rétention, ou le mouvement de la conscience.

Mettons-nous maintenant à écouter, par exemple, la *Pavane* de FAURÉ : la première note est ce que HUSSERL appelle *impression originale*. Elle marque la conscience à la manière dont le premier caractère frappé sur une feuille dans une imprimerie marque le papier. L'écoute se poursuit, et l'impression originale devient *rétention*. Il s'agit là du noyau de la thèse husserlienne. Lorsqu'un son est passé, on le garde en mémoire « immédiate » grâce à la rétention. Ainsi, dans l'enchaînement *do, ré, si, la*, dans le *ré* est retenu le *do*, puis dans le *si* est retenu le *ré* qui porte encore en lui le *do* passé. Pour

---

5 *Ibid.*, p.35

6 *Ibid.*, p.36

7 *Ibid.*, p.34

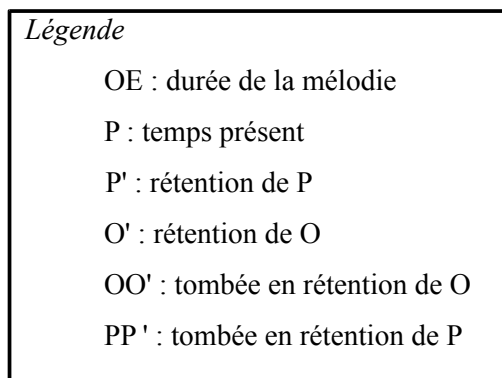
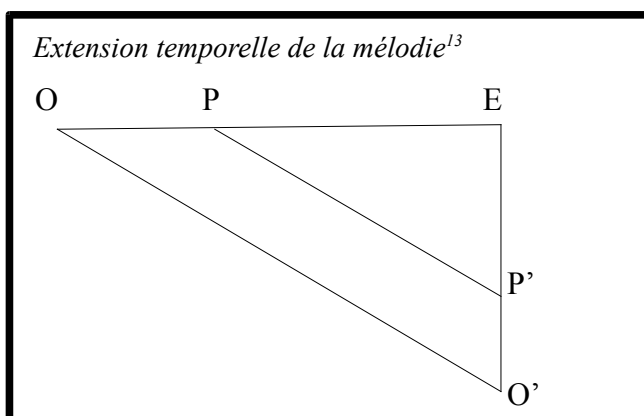
8 *Ibid.*, p.34

9 *Ibid.*, p.41

10 *Ibid.*, p.41

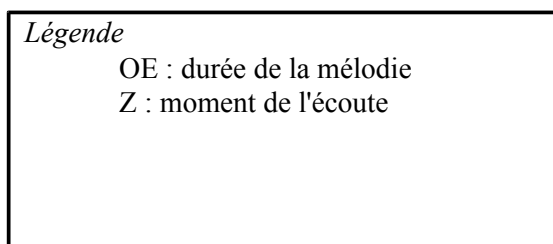
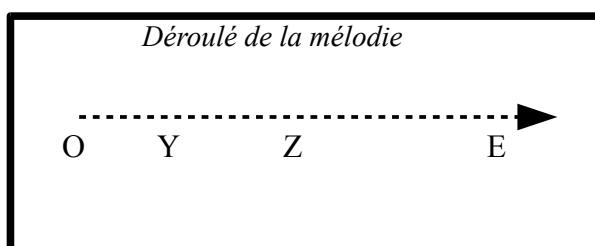
illustrer son propos, HUSSERL utilise la métaphore parlante de la queue de comète<sup>11</sup> : l'impression originaire est comme le noyau d'une comète auquel s'accroche une rétention de plus en plus faible à mesure qu'elle tombe dans le passé. La rétention est ici cruciale, son rôle est bien d'unifier la mélodie dans la conscience, c'est elle qui permet de « réunir en un seul instant présent [les] données de représentation qui s'écoulent l'une après l'autre » (cf. ci-dessus).

Nous pouvons reprendre à notre compte et éclairer le schéma suivant, présent dans le support de cours publié par HEIDEGGER<sup>12</sup>.



Husserl explique que nous passons d'une « conscience impressionnelle »<sup>14</sup> à une « conscience rétentionnelle »<sup>15</sup>. À mesure que la mélodie se poursuit, l'impression ( $O;P$ ) tombe dans la rétention ( $O';P'$ ), et se fait de moins en moins claire pour nous ; qui plus est, la rétention de  $O$  en  $P$  est une rétention retenue dans toutes les rétentions qui s'étendent de  $O$  à  $P$  – il faut souligner qu'il y a bien ici un basculement de la conscience, elle n'est pas le réceptacle figé de notre perception, elle se met au diapason de la mélodie elle-même.

Nous pouvons schématiser de façon plus précise le processus de la rétention.



Chaque point situé entre  $O$  et  $Z$  porte en lui la rétention de tous ceux qui l'ont

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.45

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.43

<sup>13</sup> Il convient de préciser ici que nous modifions légèrement le schéma original : là où se trouve  $O'$  on voit dans le texte  $E'$ . Cela pose des problèmes de clarté dans la démonstration et entraîne des interprétations différentes. Dans un souci de cohérence, nous avons pris le parti de le modifier.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.44

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.44

précédé ; c'est bien cette retenue, qui est un phénomène de conscience, qui fait l'unité de ce qui est passé dans ce que HUSSERL appelle un « acte de maintien rétentionnel »<sup>16</sup>. En cela, la rétention est donc bien à comprendre, non comme la modification de – par exemple – *Y* en *Z*, mais bien, nous dit HUSSERL, comme une « modification continue du même point initial »<sup>17</sup>.

### **C. La protention comme élément constitutif de la présence de la perception**

#### **a. La protention et la nécessité propre à l'œuvre**

Ce qui différencie radicalement HUSSERL de BRENTANO ou même de STERN se trouve très précisément dans ce qu'il appelle la *protention*.

Au moment *P* de l'écoute, nous ne savons pas encore ce qui va suivre et pourtant nous nous tenons comme en avant dans le déroulé de la mélodie, dans une forme de l'attente qui est justement l'une des formes de l'appréhension de la mélodie.

La protention est donc un élément fondateur de la perception. Cette dernière se fait aussi dans l'attente, et non plus alors de façon instantanée. Il y a bien une saisie de la succession, dans la forme même de l'appréhension, avant une saisie de l'unité de l'ensemble mélodique.

« Une note en appelle une autre », dirons-nous, et en ce sens, la création n'est pas totalement libre, elle s'auto-contraint, s'informe depuis son point-source. Le cas de l'improvisation est très parlant : dès la première note jouée c'est à l'interprète de se focaliser sur la protention pour réussir son exercice, par exemple. Qui plus est, si à la première note nous sommes encore assez libres de donner une direction à notre morceau, l'avant-dernière note n'en appelle qu'une dernière. Prenons un autre exemple : combien de fois nous sommes-nous retrouvés comme désarçonnés à la fin d'un film, affirmant que « pour tel film il ne fallait pas telle fin », ou simplement qu'il finit « n'importe comment » ? Il y a bien une forme de nécessité qui remplit l'œuvre.

#### **b. Limite idéale du présent et réalité de la perception**

Le moment de l'écoute, celui où l'on se trouve très précisément (nous l'avons appelé plus haut *P* ou *Z*) est celui qui porte à la fois toutes les rétentions du passé et la

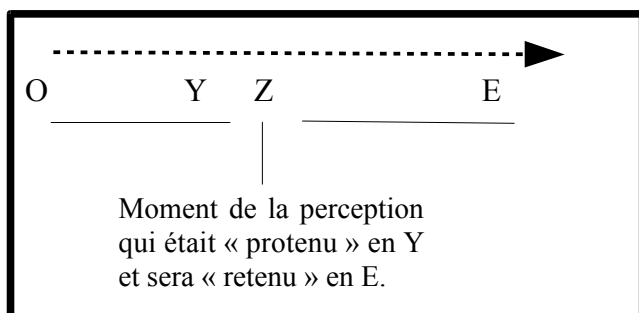
---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.44

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.44

protention de ce qui reste à venir – c’est l’instant (t) vécu à un moment exact de la perception. Il s’agit pour HUSSERL de la *limite idéale du présent*. Cette limite est idéale en ce que le présent n’est jamais aussi ponctuel que nous le souhaiterions, il se déploie toujours *a minima* dans un laps temporel, si bien qu’il n’est jamais vraiment présent. C’est donc un concept purement théorique, car dans la pratique, dans l’expérience de l’écoute, il n’y a que de la succession, et sans cesse nous passons de la rétention à la protention.

Il n’y a donc pas, à proprement parler, de perception parfaite – cette dernière ne pouvant s’incarner que par une cristallisation du temps, nous pouvons néanmoins la schématiser de la manière suivante.



Z constitue donc ici la limite idéale du présent, alors même que *OE* est soumis à « une modification perpétuelle »<sup>18</sup>.

C’est bien dans la tension entre rétention et protention (matérialisée en *Z*) que se fonde la réalité de la perception de la mélodie dans son unité et dans sa complexité. Le « savoir » évoqué par BRENTANO n’est en rien préalable à l’écoute et ne se révèle pas tout entier dans l’instant, au contraire, il se dévoile à mesure de l’écoute.

#### **D) La mélodie comme *continuum de continua***

Nous pouvons faire un bilan de nos premières observations qui consistera en une précision de la définition d’une mélodie.

Il nous faut considérer chaque instant succédant à un instant donné (*Z* qui vient après *Y*) comme une croissance de ce dernier et de tous ceux qui l’ont précédé (nous parlons bien d’*extension temporelle*). De ce fait, l’extension temporelle qui définit la mélodie est un *continuum*<sup>19</sup>, dont les phases, en tant qu’elles sont croissances les unes des

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 42

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 42



autres, sont des *continua*<sup>20</sup>. Une mélodie est donc, au sens le plus strict, un *continuum* de *continua*.

### **III-Mélodie, mémoire et perception**

---

#### **A. Persistance et souvenir de la mélodie**

##### **a) La résonance ou sensation de persistance**

La *Pavane* de FAURÉ touche à sa fin, la dernière note résonne encore en nous et dans l'air, mais ce n'est pas pour autant une forme de la rétention, ce phénomène relève de la résonance. La résonance est cette sensation de persistance que nous retrouvons, par exemple, dès qu'une note est jouée sur un piano et qu'elle vibre encore.

##### **b) Le souvenir primaire : conscience du « tout-juste passé »**

Il faut maintenant élargir notre regard, ne plus considérer l'objet dans son extension temporelle, mais dans son mode d'écoulement. La mélodie s'est imprimée dans notre conscience, elle est maintenant terminée, et pourtant nous en avons encore conscience comme d'un « tout-juste-passé »<sup>21</sup> dans un acte rétentionnel qui revêt alors une intentionnalité<sup>22</sup> spécifique. La conscience n'est plus dirigée sur le présent de l'écoute mais sur la mélodie écoutée.

Il ne s'agit pas d'un souvenir au sens ou nous l'entendons habituellement : il n'est nullement question d'une nouvelle appréhension du thème passé, ni d'une reconstitution de celui-ci. Nous pouvons « [repenser] ([réfléchir]) à un passage sans le produire à nouveau »<sup>23</sup>, c'est donc aussi dans la perspective d'un acte de pensée que peut se comprendre la rétention. Dès cet instant, l'extension temporelle propre à l'objet mélodique est secondaire : ce n'est plus sur elle que nous concentrons notre attention, mais sur l'objet en tant qu'il est révolu. Ce type d'intentionnalité rend l'objet imperceptible. HUSSERL nous dit précisément qu'« avec la modification va en effet main dans la main un affaiblissement,

---

20 *Ibid.*, p. 42

21 *Ibid.*, p. 47

22 L'intentionnalité a été assez simplement formulée de la manière suivante : « Toute conscience est conscience de quelque chose ».

23 *Ibid.*, p. 53

qui mène finalement à l'imperceptibilité »<sup>24</sup>. La rétention est donc à distinguer de la perception, c'est même son contraire, et si elle nous donne la mélodie c'est comme « donnée du passé »<sup>25</sup>.

Il est aussi judicieux de préciser que toute rétention est précédée d'une impression. HUSSERL dit cela en ces termes : « peut-on concevoir une conscience rétentionnelle qui ne serait pas la continuation d'une conscience impressionnelle, nous devons dire : c'est impossible, car toute rétention renvoie d'elle-même à une impression. « Passé » et « maintenant » s'excluent. Ce qui est identiquement le même peut bien être maintenant et passé, mais seulement parce qu'il a duré entre le passé et le maintenant »<sup>26</sup>. Par là, il signifie que si *a priori* l'identité ne requiert pas la succession, nous sommes dans le domaine de l'étude d'objets temporels, il y a donc succession. Un souvenir sans impression n'en est plus un, il n'est qu'*imagination*. L'intentionnalité ne peut être tout à la fois dirigée vers le passé et vers le présent.

## **B. Du souvenir au ressouvenir**

### **a) Le ressouvenir est une « re-présentation »**

Nous disons volontiers, au lendemain d'un concert agréable, nous souvenir de ce dernier, de ce que l'on y a joué. Il s'agit là d'un mésusage du langage et nous devrions plutôt parler de ressouvenir, dire que l'on se remémore des thèmes joués.

Se rappeler un thème, c'est se le « re-présenter »<sup>27</sup> et s'en donner une « quasi-audition »<sup>28</sup>. Dès lors, on l'appréhende de nouveau, on reconstitue son extension temporelle objective, qu'on avait perdue avec le souvenir primaire.

### **b) Les propriétés du ressouvenir**

Le ressouvenir n'est pas nécessairement volontaire : nous pouvons décider de nous remémorer ce concert qui nous a tant plu, tout comme un élément arbitraire (une lecture, un son entendu au détour d'une promenade...) peut faire ressurgir un thème spécifique.

Le ressouvenir recouvre, pouvons-nous dire, la rétention. Lorsque nous nous

---

24 *Ibid.*, p.46

25 *Ibid.*, p.50

26 *Ibid.*, p.50

27 *Ibid.*, p.51

28 *Ibid.*, p.51

représentons *do, ré, mi, fa*, nous recréons les conditions de la succession qui fait tomber l'ensemble mélodique dans une unité et de cette manière nous retenons de nouveau *ré* en *mi*. Il en est de même pour la protention. À l'écoute d'un morceau pour la première fois, nous ne savons, pour ainsi dire, à quoi nous attendre, mais dès le moment où nous appréhendons de nouveau le morceau nous retrouvons les formes de l'appréhension inhérentes à la conscience dont la protention, qui est ici déjà orientée.

Qui plus est, une fois la mélodie appréhendée de nouveau nous gardons une rétention de notre « re-production ». Il s'agit de bien comprendre que « le ressouvenir est lui-même ressouvenir présent, originairement constitué, et ensuite tout-juste-passé »<sup>29</sup>.

### **c) Sur la liberté du ressouvenir**

Le cas du ressouvenir ouvre des perspectives intéressantes pour l'étude de tout ce qui relève de l'interprétation. En effet, le ressouvenir est dit libre dans ses « modes d'accomplissement »<sup>30</sup>. Libre à l'interprète d'accélérer le rythme de ses thèmes, ou de les ralentir. Dès lors, le ressouvenir peut être sujet à l'erreur. Cette dernière peut se trouver dans l'appréhension originaire de la mélodie perçue (un bruit extérieur couvre une des phases de la mélodie et nous la rend moins audible) ou dans la reproduction elle-même (nous pouvons oublier des phases).

Cependant la liberté de celui qui se ressouvient n'est pas non plus totale, dans la succession *do, ré, mi, fa*, nous ne saurions reproduire en exécutant *ré, do, fa, mi*. Il s'agit là d'une modification qui empêche toute identité et qui renvoie au domaine de l'imagination. Il y a bien une intentionnalité de la « re-présentation », toute représentation est dirigée vers un objet initial, en cela, elle est, comme la rétention, précédée d'une impression.

### **Conclusion : quelles applications pour la théorie husserlienne ?**

---

*« Bien des gens prétendent qu'en art il ne faut pas raisonner ses impressions. C'est très possible, mais alors il faut se borner à prendre son plaisir où on le trouve et renoncer à juger quoi que ce soit. Un critique doit procéder autrement, faire la part du fort et du faible, ne pas exiger de Raphaël la palette de Rembrandt, des anciens*

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.52

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.53

*peintres qui peignaient à l'œuf et à la détrempe les effets de la peinture à l'huile. » — Camille Saint-Saëns (1835-1921), **Regard sur mes contemporains**, éd. Bernard Coutaz, 1990*

La mélodie est donc un phénomène constitué dans et par la conscience, c'est dans celle-ci qu'elle fonde sa temporalité et c'est par celle-ci que l'on fait l'expérience de cette temporalité. L'expérience de l'écoute c'est l'expérience de la succession, l'appréhension d'un son ne saurait se faire de manière instantanée, mais bel et bien dans un flux sonore continu – le mouvement perceptif allant de pair avec le temps de l'exécution de la mélodie. La perception est soumise aux fluctuations du phénomène, qui ne se révèle pas tout entier d'un seul coup, mais se laisse appréhender dans sa temporalité.

Le son d'abord débute et produit son impression originale dans notre conscience. Puis, nous avons conscience de sa durée tout le temps qu'il dure. Une fois terminé, il tombe dans la rétention et devient toujours moins clair.

Il en est de même pour la mélodie, qui débute et imprime son point original dans notre conscience. Mais cette fois-ci, l'appréhension de sa durée se fait dans la succession (constituée entre la rétention et la protention) qui lui est propre et qui fonde son unité. En cela, HUSSERL nous livre, certes indirectement, une piste quant à la nécessité et à l'identité qui doivent parcourir et fonder l'œuvre musicale.



## Bibliographie

---

- HUSSERL, Edmund : *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. fr. H. Dussort (Paris : PUF, 1964, 5<sup>e</sup> éd. 1996)