

Université de Nantes  
Licence de Philosophie  
2015-2016

Salomé Gilles

Étude de la pertinence du concept husserlien de *phantasia* perceptive  
dans le cadre de la perception musicale

(sur : René-François Mairesse,  
*Phantasia perceptive et perception musicale*)

Séminaire de Phénoménologie de la musique  
dirigé par Patrick Lang

Ce mémoire est l'occasion d'étudier un article de René-François MAIRESSE, « *Phantasia* perceptive et perception musicale », paru dans le numéro 8 de la revue des *Annales de Phénoménologie* en 2009. Dans ce texte, l'auteur s'interroge sur le concept de « *phantasia* », terme phénoménologiquement né avec HUSSERL et par la suite indissociablement lié à l'expérience esthétique. L'interrogation est : tel qu'il est défini, ce terme permet-il réellement de rendre compte de l'expérience musicale ? Pour répondre à cette question, MAIRESSE devra analyser la perception esthétique, puis de manière plus ciblée la perception musicale ; ce qui fait de cette problématique un véritable prétexte à une exploration de nos vécus esthétiques.

Ce mémoire se découpera en cinq parties. Dans la première, nous verrons brièvement à quelles correspondances du concept de *phantasia* MAIRESSE fait appel dans son article. Dans la deuxième, il s'agira de traiter de la conscience esthétique ; d'abord en l'analysant par le biais d'une tripartition, puis en l'étudiant dans sa relation avec son objet. La troisième partie interrogera, en contraste, la spécificité de l'expérience musicale et les conséquences de cette spécificité sur la *phantasia* ; tandis que la quatrième analysera la conscience musicale au moyen d'une seconde tripartition. La cinquième et dernière partie, à vocation conclusive, tirera les conclusions appropriées à propos du concept de *phantasia*.

## 1. Qu'est-ce que la *phantasia* perceptive ?

Dans l'article de MAIRESSE, le terme de *phantasia* recouvre deux acceptations, qui se recoupent et sont articulées sans transition explicite ; ce n'est que dans les premières pages du texte que le lecteur peut clairement différencier les deux pôles de cet usage du mot. C'est pourquoi il est indispensable de s'y attacher, afin de reconnaître par la suite quand il est question de l'un ou de l'autre.

La *phantasia* perceptive est d'abord un concept husserlien. Il s'agit, pour le philosophe, d'un mode de perception propre à l'expérience esthétique. En régime de *phantasia*, on se met sur le registre du « comme si » ; c'est-à-dire que, face à une œuvre d'art, on accepte de croire à ce qu'elle nous représente, en défaveur de sa réalité triviale. Le matériau composant l'œuvre est en quelque sorte annulé, « neutralisé », pour laisser place à ce qui s'y joue. Ainsi, devant une pièce

de théâtre (l'exemple de HUSSERL), on voit non des acteurs portants oripeaux, mais des personnages. Face à une peinture, notre attention se porte sur un paysage, ou une figure, et non sur de la matière pigmentée étalée sur une toile selon des dispositions spécifiques. Autrement dit : il y a une neutralisation de l'objet au profit du sens de l'œuvre. Ajoutons que cette neutralisation se fait d'emblée, ne demande pas d'effort : elle est instantanée.

La *phantasia* de Marc RICHIR, si elle ne s'oppose pas à celle de HUSSERL, la dépasse en primordialité. Selon lui, nous (les êtres humains) sommes en permanence traversés de *phantasiai-affections*, terme difficile à définir comme à essentialiser en raison de la nature même de ce qu'il décrit. Il s'agirait d'affections (affects), à un niveau si profond que nous n'en aurions pas véritablement conscience, qui se feraient et se déferaient sans cesse, étant « non-présentes, discontinues, intermittentes et protéiformes ». Par « non-présentes », RICHIR veut dire qu'elles ne sont pas des représentations d'objets, qu'elles n'ont pas d'essence, et pour cette raison qu'on ne peut en donner d'exemple exhaustif ou représentatif. Et pourtant, elles se montrent comme le véritable socle de la conscience humaine : « La *phantasia* devient, dans la refondation richirienne, la forme la plus archaïque de sorte que les autres types d'« actes » doivent être compris comme ses transpositions. L'imagination présuppose la *phantasia*, et la perception à son tour l'imagination, dont elle n'est qu'une transposition. »<sup>1</sup> Ainsi les *phantasiai-affections*, dans une métaphore physique, seraient les briques quantiques, les insaisissables particules élémentaires qui, par leurs condensations, leurs regroupements, forment le monde que nous connaissons.

MAIRESSE va articuler ces deux notions en une sorte de *continuum*, interrogeant la neutralisation husserlienne dans un mouvement qui va conduire à la *phantasia* archaïque de RICHIR. Cette orientation aura des conséquences sur la conception de l'expérience esthétique et de son rôle.

La première étape sera une analyse de la conscience esthétique, dans une démarche critique de la vision de HUSSERL. La neutralisation de l'objet est-elle totale ; quels modes de perception sont requis ; la *phantasia* husserlienne est-elle suffisante à décrire l'expérience esthétique ?

---

<sup>1</sup> Florian Forestier, « La phénoménologie génétique de Marc Richir », Springer, 2014, p. 98

## 2. La conscience esthétique

### 2.1. Analyse de la conscience esthétique

MAIRESSE, pour répondre à ces questions, se livre alors à une tripartition de la conscience esthétique en niveaux qui la rendent possible. Autrement dit, il y a plusieurs biais qui permettent d'apprécier une œuvre.

*La réalité matérielle de l'œuvre d'art au travers de ses modes d'apparition* : dès ce premier niveau, MAIRESSE réfute la position de HUSSERL selon laquelle la neutralisation de l'objet se fait d'emblée. Selon lui, c'est par la composition matérielle de l'œuvre qu'on accède à l'œuvre elle-même, car c'est bien elle qui sollicite l'attention en titillant les sens. Mieux, c'est cette composition qui oriente la manière dont on percevra l'œuvre. Le simple fait que l'on ne tente pas d'écouter une sculpture montre que l'on a pris en compte son mode d'apparition (objet tangible en trois dimensions). Chaque œuvre apparaît d'une manière unique, et notre perception doit s'y ajuster en fonction de spécificités qui sont donc perçues, et non neutralisées d'emblée.

*Ce que l'œuvre est censée représenter* : insistons sur le « censée », qui indique une direction plutôt qu'une représentation effective. Cela est plus clair avec les œuvres figuratives, mais tout objet d'art, y compris abstrait, est censé représenter quelque chose, ne serait-ce qu'un état d'esprit. Cela se fait par le biais d'une fiction : ainsi, avec une peinture d'âne nous avons une fiction d'âne. L'imagination y a une part active ; nous construisons l'image que nous voyons, sinon elle ne serait reçue que comme une perception vague, vide de sens – c'est souvent le cas lorsque nous ne comprenons pas l'œuvre à laquelle nous avons affaire. Lorsque le spectateur reste passif, il n'y a pas rencontre avec l'œuvre, pas de discernement non plus, et souvent pas de mémoire. Pour se rendre compte de l'activité imaginative, il n'y a qu'à comparer les différentes expériences que nous pouvons faire de la même œuvre en fonction de notre maturité ou de notre humeur. Néanmoins, cela se fera idéalement en décalage avec notre imaginaire purement personnel – sinon l'on se servirait de l'œuvre comme d'un miroir à fantasmes. Notre rapport avec celle-ci semble donc se construire dans un mélange d'activité et de passivité, où on laisse l'œuvre nous imposer ce qu'elle est *censée* représenter, tout en participant à la construction effective de cette représentation.

*Les couches d'ordre théorico-pratique* : il s'agit de l'organisation de l'œuvre, qui lui est

spécifique et détermine notre attitude esthétique (on parle bien de disposition, et non plus de réalité matérielle). On s'intéresse à ses éléments, qui forment organiquement une unité, c'est-à-dire que, sur le mode de l'interdépendance des organes, chaque élément fera sens par lui-même tout en étant dépendant de tous les autres. Le processus est le suivant : d'abord, on portera à l'œuvre un premier coup d'œil (*Augenblick*), où « [l'œuvre d'art est d'abord perçue] comme organisation originale se tenant par elle-même et faisant saillie sur le fond de la nature ainsi que sur l'arrière-plan du monde de la vie quotidienne et des significations. »<sup>1</sup> C'est l'étape qui détermine pour nous l'unicité, la personnalité de l'œuvre. Ceci fait, on scrute analytiquement les différentes parties de l'œuvre (les « organes »), pour ensuite revenir à une perception synthétique, mais enrichie. Ainsi formulé, cela semble très artificiel, et de fait ça l'est : en vérité, nous sommes sans cesse dans un va-et-vient entre le synthétique et l'analytique, qui enrichit à l'infini l'œuvre d'art et fonde en partie sa dynamique. Voilà pour la partie « théorique » ; en ce qui concerne la « pratique », cette profondeur du regard n'est pas dissociable d'actes de jugement. Tout ce que l'on remarque fera l'objet d'une appréciation ; si l'un des éléments nous semble défaillant, mettant en péril l'harmonie de l'ensemble, ou si au contraire l'œuvre entière apparaît comme un petit bijou d'équilibre et de fluidité, il ne s'agira pas de constats vides et neutres, mais de jugements de valeur, et d'eux dépendra notre opinion de l'œuvre.

Là aussi, cette tripartition est artificielle, les différents registres ayant lieu plus ou moins simultanément et s'enrichissant les uns les autres ; par exemple, on peut penser que l'analyse théorico-pratique enrichit la fiction. Elles se ré-englobent en régime de *phantasia*, c'est-à-dire qu'elles sont contenues toutes entières dans leur transposition dans un « comme si ». La neutralisation de l'objet se fait donc à l'infini, car il faut toujours revenir au sensible – les registres de perception évoqués ci-dessus – pour être conduit à l'esthétique.

On voit donc qu'il n'y a pas de neutralisation d'« emblée », en contradiction avec HUSSERL, que l'accès à l'œuvre demande un certain effort et que la perception normale a un rôle dans la conscience esthétique. Néanmoins l'œuvre ne saurait s'y réduire, sinon elle aurait un sens univoque ; alors qu'on a vu que l'œuvre était le lieu d'une rencontre, d'une activité-passivité se déclinant à l'infini, entre le spectateur et l'objet d'art, où le premier doit épouser la forme de l'œuvre, son « comme si », sans pour autant se perdre lui-même. Nous pouvons d'ores et déjà

---

<sup>1</sup> R.-F. MAIRESSE, « *Phantasia* perceptive et perception musicale », *Annales de phénoménologie* n°8 (2009), p. 16

anticiper sur la suite de l'exposé en soulignant que ce processus d'enveloppement-détachement, doublement unique puisque rencontre de deux êtres, dessine la trame des affectivités primaires du spectateur, de la manière dont elles sont appelées – ce qui nous renvoie à la conception richirienne de la *phantasia* comme soubassement de notre personnalité.

## 2.2. La relation entre l'objet esthétique et le sujet percevant

Tout ceci contribue à nous montrer le statut étrange de l'œuvre d'art, entre sensible et intelligible. Et ce même pendant la création : sur une toile, la matière (domaine du sensible) est étalée selon la personnalité, le flux de *phantasiai-affections* du peintre. Les formes ne sont pas seulement prédéfinies à l'avance pour être calquées sur un support, mais en formation même au moment de la création, échappant parfois même à la volonté consciente du créateur.

Cette ambiguïté de l'œuvre d'art amène MAIRESSE à citer Mikel DUFRENNE : « On décrit donc cet objet esthétique comme un quasi-sujet. »<sup>1</sup> C'est-à-dire que l'œuvre est sujet dans le sens où elle présente une cohérence faisant sens par elle-même, et ce sans finalité (d'où la distinction entre art et artisanat). Mais elle n'est que « quasi- » car elle tire son sens, par le biais de sa réalité matérielle, de la conscience qui aura bien voulu saisir en *phantasia* ses modes d'apparition : elle n'a pas le statut d'un être vivant.

Mais en faire un quasi-sujet permet d'envisager une relation : le spectateur doit se plier à son mode d'organisation pour la comprendre, tout en la réinterprétant sans cesse puisqu'elle n'a pas de sens assigné (le flux de *phantasiai-affections* mis en œuvre ne pouvant/ne devant pas se figer). Il y a échange : l'objet devient presque sujet, et le sujet doit se plier à l'objet : « [le récepteur] tente d'entrer en résonance avec ce qui est mis en circulation comme affectivité dans le déploiement même de l'œuvre, ce qui nous transporte dans un univers de *phantasia*. »<sup>2</sup> Cet enrichissement mutuel, peut-être pouvons-nous le nommer « empathie » ? L'indéterminé et l'infini sont constitutifs de cette *phantasia*, empêchant toute possession ou figement dans un sens donné : c'est une rencontre à renouveler sans cesse.

Se pose en conséquence la question du sens de cette rencontre : que nous apporte l'œuvre d'art ? Quel est son intérêt ? Cette citation nous éclaire : « L'œuvre d'art peut être considérée comme un

---

<sup>1</sup> Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 1953

<sup>2</sup> R.-F. Mairesse, « Phantasia perceptive et perception musicale », p. 24

quasi-sujet qui prescrit un certain sens dans la façon d'entrer en contact avec le monde et par conséquence avec nous-mêmes. »<sup>1</sup> Pour comprendre cela, il faut se rappeler la façon dont surviennent en nous les *phantasiai-affections* : rien n'est figé, rien n'est donné, tout est possible à ce niveau archaïque. Pourtant, dans la vie effective nous sommes sans cesse en intentionnalité, nous sommes pris dans la toile d'un monde qui appelle des réponses données. C'est ainsi que les *phantasiai-affections* se condensent, viennent à notre conscience et font notre personnalité (rejetant dans le néant tout ce qui n'aura pas été utile). Tandis que, dans les mouvements d'aller-retour avec l'œuvre, elles se condensent dans une direction qui n'est pas totalement nôtre, se plie au rythme de l'objet d'art. « Un certain sens » est donc prescrit, qui est unique et n'est pas celui de notre quotidien.

Mais quelle est cette réalité à laquelle nous donne accès l'œuvre d'art ? Pour MAIRESSE, c'est celle de « [...] notre rapport premier au monde qui est celui de l'affectivité [...], qui est celui où le sens commence à naître sans qu'aucune finalité ne lui soit encore prescrite [...]. »<sup>2</sup> Il y a une sorte de pureté dans le rapport à l'art ; nous n'en attendons rien, sinon peut-être de nous émerveiller. Cette non-intentionnalité, permise par le « comme si » de la *phantasia*, nous fait accéder à une sorte d'innocence, un « rapport premier au monde » qui n'est pas vide de sens mais où, au contraire, le sens se déploie hors des limites de l'intentionnalité. MAIRESSE voit dans l'œuvre d'art l'occasion d'une *epochè* hyperbolique : non seulement de la thèse du monde, mais aussi de notre réflexe à le viser intentionnellement.

C'est ainsi que « le rôle de l'œuvre d'art est donc de nous procurer une expérience authentiquement esthétique [...], c'est-à-dire de nous conduire dans une transition infinie [...] vers cet infigurable qu'est son « sujet » (sa trame), qui nous touche car nous permet d'entrer en contact avec nous-mêmes, non pas simplement avec notre moi empirique mais de nous installer au plus près de notre « singularité la plus universelle », c'est-à-dire de notre propre trame comme exemplaire de la trame humaine. »<sup>3</sup> MAIRESSE postule que cet arrachement à nous-mêmes n'est pas seulement plongée dans l'affectivité d'un autre (l'artiste), mais dans une affectivité plus omnisciente. L'expérience esthétique permet de dégager un commun, une universalité, qui n'est pas parfaitement atteignable mais vers laquelle on peut tendre, et qui nous en apprend sur nous-

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 21

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 26

mêmes en tant qu'éléments d'un monde plus large que nous (ainsi, telles les parties d'une œuvre, nous sommes organiquement liés au monde, en faisant sens par nous-mêmes tout en dépendant de ce qui nous entoure).

Ceci posé, nous n'en sommes en fait qu'à la moitié de notre exposé. Jusqu'ici, MAIRESSE a pris l'art dans un sens général, sans s'attacher aux spécificités de tel ou tel mode d'expression. À partir de maintenant, nous allons revoir ce qui a été dit au travers d'un prisme nouveau : celui de la musique. Art non figuratif, dont la matérialité est parfois douteuse, elle va permettre de repenser la *phantasia*, en précisant les divergences avec HUSSERL que l'on n'a fait que survoler jusqu'ici. Nous allons incontinent voir comment.

### 3. La spécificité musicale

#### 3.1. En quoi la musique se distingue-t-elle des autres arts ?

Cette spécificité tient à la manière dont elle nous apparaît. La musique est un art non représentatif, c'est-à-dire qu'il ne repose pas sur une figuration du monde réel. C'est un art autoréférentiel ; certes, un morceau est en lien avec son contexte spatio-temporel (époque, région du monde), mais alors on est déjà dans le monde musical : partir de la musique pour parler de la musique.

Parce que la musique n'est rien *censée figurer*, le travail de l'imagination, dans le processus fictionnel (voir la tripartition en 2.1.), est particulièrement remarquable. Certes, il ne se fait pas tout à fait librement : ce n'est pas parce que la musique est autoréférentielle qu'elle n'a pas de sens. Ses habitudes de rythme, de nuances, de mélodies, permettent de parler, en un lieu et à une époque donnée, de « langage musical ». Par cette expression, nous comprenons bien qu'il y a transmission, compréhension, que ce langage fait écho en nous à des « mouvements de l'âme ». Mais l'on ne peut pas pour autant dire que la musique *figure* ces émotions : au mieux, elle les suscite ou les attire. Par conséquent, il n'y a pas en musique de « recette miracle » : pas d'assurance que tel ou tel motif aura tel effet. Aucun motif n'a son pendant absolu dans la sphère émotionnelle, et le choix de leur agencement revient au génie du compositeur.

Remarque éminemment problématique pour la *phantasia* : en musique, il n'y a rien à neutraliser.



Nous n'avons pas de langage musical prosaïque, courant, à valeur trivialement significative, par-dessus lequel il faudrait passer. La musique semble s'abstraire d'emblée, et constitutivement, du monde commun. Le plus simple des agencements de notes nous place en *phantasia*. « Nous y serions déjà dans un « comme si », l'auditeur se devant simplement de le revivifier. »<sup>1</sup> L'écouter, c'est abandonner directement toute référence au monde extérieur.

De là, on pourrait fantasmer la musique comme art pur, détaché de toute contingence, et pourtant ce n'est pas le cas. Un grand nombre de médiations y sont à l'œuvre. D'abord, l'oreille est une faculté qui s'éduque : nous avons forcément déjà entendu un certain nombre de morceaux, qui auront conditionné nos attentes. Notre seule audition pure serait peut-être la première – et l'on ne peut décemment pas s'en souvenir. Cette éducation établit une hiérarchie dans les objets de notre attention : par exemple, on ne remarque pas qu'un morceau radiophonique soit en 4/4, tandis que le balancement si caractéristique de *Take Five* (Dave BRUBECK) nous indique un 5/4 inhabituel. De même, qu'une musique soit tonale mérite à peine d'être mentionné ; mais le jour où SCHOENBERG passera dans les supermarchés, l'on pourra s'attendre à quelques manifestations de surprise.

C'est cette hiérarchisation qui va donner du relief à la musique, et c'est par son biais que nous remarquerons les éléments pertinents : « [...] l'oreille sera ainsi dirigée vers ce qui est proprement significatif dans la composition musicale de telle ou telle composition importante. »<sup>2</sup> Sans cela, nous ne pourrions nous livrer à l'analyse théorico-pratique (cf. 2.1.). Là se justifie l'éducation musicale : puisque l'oreille semble spontanément portée à décrypter ce qu'elle entend, il importe de lui donner les bons outils. Par exemple, bien entendre une œuvre symphonique demande un petit peu d'entraînement ; faute d'habitude, on risque de ne pas distinguer les différents timbres, les lignes mélodiques, la manière dont tel cuivre va souligner telle envolée des violons... Chaque période a ses codes, qui lui sont propres, et les ignorer peut conduire à des non-sens tels que « le grégorien est plat », ou « WAGNER est brouillon ». Le sonore est toujours organisé d'une manière spécifique, et comprendre cet ordre est indispensable pour comprendre un morceau. De ce fait, l'audition n'est jamais pure ; dans le pire des cas, elle est inadéquate.

De plus la musique, contrairement aux arts visuels, ne se donne pas d'emblée. Elle n'est pas « là

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 39-40

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 27

devant nous » comme un tableau ou une sculpture. L'œuvre est inscrite dans une temporalité propre, nous y entraîne, et ne nous laisse pas le confort d'analyser à notre aise, « en une seule fois ». À la première écoute, nous aurons la sensation d'un magma informe (quoique peut-être déjà plaisant) ; par la suite, chaque audition creusera la perception qu'on a de l'œuvre, donnant un accès nouveau à son sens véritable. Cette assimilation ne se fait pas pour autant de façon linéaire : on ne peut dire qu'une écoute est « meilleure » qu'une autre parce qu'elle la suit. Chacune est d'importance égale, défrichant à sa manière l'objet musical : « [L'œuvre musicale est] à comprendre comme processus temporel sonore qui ne peut être approché qu'à travers une multiplicité d'écoutes possibles [...], c'est-à-dire dans des sortes de structures temporelles immanentes qui contiennent à chaque fois tout le sens mais selon un certain point de vue. »<sup>1</sup> Les différentes écoutes s'enrichissent mutuellement, éclairant à l'infini le sens profond de l'œuvre. Il s'ensuit que la musique est toujours une version, spécifique à un type d'écoute (qu'il s'agisse d'ailleurs du compositeur, du musicien ou de l'auditeur lambda), et dont l'exécution est unique : « [Les musiciens] ne peuvent en donner qu'une version singulière et provisoire, foncièrement empirique et contingente bien que codifiée dans une grande mesure. »<sup>2</sup> On ne peut pas faire n'importe quoi avec une musique, mais elle n'existe pas pour autant de manière transcendante, purement détachée de toute contingence. Au contraire, elle ne s'actualise que par le biais de médiations dont elle ne peut se passer.

Il s'ensuit que la musique se donne sur un mode infini qui ne peut jamais être épuisé. Tout nouvel éclairage, au lieu d'entrer en contradiction avec les précédents, les éclaire sous un angle nouveau. Si l'œuvre est réellement bonne, alors la première impression favorable de l'*Augenblick* est destinée à s'approfondir sans cesse. Sinon, elle laissera vite place à une certaine irritation. C'est ainsi que l'on différencie, au fil de l'expérience, les ritournelles des grandes œuvres musicales.

### 3.2. La *phantasia* rend-elle compte de l'expérience musicale ?

Les spécificités ci-dessus évoquées fragilisent considérablement le concept de *phantasia* tel qu'il a été fixé par HUSSERL. Le philosophe a donné ce concept en prenant le théâtre comme exemple, et en l'élargissant à tous les arts ; mais la musique, à moins qu'on l'exclue du domaine artistique, semble ébranler ses fondements.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 30

En effet, l'idée de base de la *phantasia* est qu'elle neutralise le support trivial de l'œuvre pour transporter dans un « comme si » propre à celle-ci. En musique, où l'on s'insère dans le rythme propre du morceau, on ne peut nier qu'il y ait « comme si », que l'on soit transporté en *phantasia* ; or, il n'y a pas de support à neutraliser, alors que c'est bien ce que suppose le concept de *phantasia*. Il faudrait donc soit revoir sa définition, soit en exclure l'expérience musicale.

Ce problème est mis en relief par le va-et-vient, dont nous avons parlé en 2.1., qu'il est censé y avoir entre le matériel et l'intelligible dans une œuvre d'art : la musique, sans support matériel, y ferait-elle exception ? Se donnerait-elle d'emblée, sans que l'on ait besoin d'y revenir ? Cela entre en contradiction flagrante avec ce que nous en avons dit jusqu'ici : au fur et à mesure de notre compréhension de l'œuvre, on la « perçoit » de mieux, on résonne mieux avec elle, on s'accorde avec le flux de *phantasiai*-*affections* qui y est mis en jeu. Il y a bien va-et-vient, rencontre répétée à l'infini. La *phantasia*, en musique, semble à la fois être ce que l'on atteint d'emblée, et ce à quoi l'on aboutit au fil des écoutes. Cela doit nous renseigner sur le type de neutralisation véritablement mis en œuvre.

En effet, ce processus suppose qu'il y ait bien un matériau à neutraliser. Disons-le d'emblée, il s'agit du son. Et si on ne l'a pas évoqué jusqu'ici, c'est parce qu'il est en fait extrêmement difficile à distinguer de son pendant musical, bien plus que lorsqu'il s'agit d'un art visuel (il faut prendre garde à distinguer « son » de « bruit »), à cause de l'auto-référentialité de la musique dont nous parlions en 3.1. Devant un tableau, il est aisé de séparer conceptuellement la matière picturale, qui est tangible, de la fiction d'âne que nous en tirons ; comment transposer cela à la musique ? Il est néanmoins vrai que le sonore a dans l'œuvre une organisation propre et unique, que l'oreille prend en compte en tant qu'elle est éduquée à la percevoir. L'audition d'une musique familière, déjà défrichée, oscille entre l'attention à un motif (l'attendre, le remarquer, le relier au suivant) et son appréciation. La perception musicale est un va-et-vient entre l'évènement particulier et le flux musical. De là la profondeur de la musique, ce qui lui permet de s'incarner en deux dimensions : qualité sonore et mélodie.

C'est pourquoi l'on ne peut se contenter du vague premier coup d'œil pour apprécier un morceau : à ce moment-là, il nous apparaît encore comme informe. On doit passer par une prise en compte du sonore et de son organisation : à dépasser vers une compréhension plus intime, la perception en *phantasia*. Mais il n'y a pas de frontière claire entre le sonore et le musical pur. Il

s'agirait plutôt d'une gradation, couplée à un va-et-vient permanent. C'est le propre de la *phantasia* que d'englober tous les actes d'appréhension qui l'ont précédée, et de s'en enrichir. « Il n'y a donc pas besoin d'effectuer une neutralisation du sonore comme élément sensible, mais bien plutôt de faire se conjoindre une écoute proprement musicale et le sens qui s'en dégage. »<sup>1</sup> À l'aide de la musique, nous voyons donc plus clairement ce que MAIRESSE reproche à HUSSERL : la *phantasia* n'est pas oubli du sensible, mais ré-englobement de celui-ci au profit du « sens qui s'en dégage ».

#### 4. Comment fonctionne la perception musicale ?

À ce stade, il devient indispensable d'effectuer pour la musique une analyse semblable à celle donnée en 2.1. pour la perception esthétique en général. Il est à noter que cette nouvelle tripartition ne s'oppose pas à la précédente, mais ne s'y superpose pas parfaitement non plus, et qu'elle est valable pour toute écoute (de la première à l'infinité des suivantes). Nous aurons donc trois niveaux de perception.

*Le niveau du processus sonore* est le rapport extérieur à la musique, celui où l'on observe son organisation à tous les niveaux : mélodie, rythme, rapport des sons ou des parties. La visée est synthétique, mais jamais exhaustive, car la musique est un processus temporel infiniment complexe, et toute synthétisation passe par l'élection de ce qui sera retenu comme pertinent (à chaque audition, nous ferons une élection légèrement différente). Cette synthétisation est indispensable à la compréhension du morceau, car elle repère sa forme, c'est-à-dire ce qui mérite d'être retenu comme constitutif. Ainsi se dessinent les points de condensation-dissipation de *phantasiai-affections* : « Il n'y a de véritable perception musicale qu'informée, ne serait-ce qu'implicitement, et donc d'accès authentique à la *phantasia* musicale qu'en passant par le sonore [...]. »<sup>2</sup> Sans ce niveau, on risque de passer à côté du morceau, entre autres en y appliquant une imagination inadéquate. Par exemple, repérer les gammes hexatoniques (parmi d'autres) dans *Nuages* de DEBUSSY approfondit la compréhension que l'on a de cette œuvre par la connaissance des effets mis en jeu, et donc leur appréciation en tant qu'éléments propres.

*Le niveau du processus musical* est celui où l'on entre dans le rythme, la logique directionnelle de

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 40

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 46

l'œuvre. C'est le niveau du geste, perçu comme sous-tendant l'organisation sonore – le niveau précédent. Par là, il est une plongée dans l'originaire du morceau, l'intention (même inconsciente) du compositeur. Pour autant, la visée n'est pas intentionnelle : rien n'est définitif, les possibilités restent ouvertes, y compris pour le compositeur qui cherche en même temps qu'il crée. À noter que le niveau sonore, ici, n'est pas effacé, au contraire : c'est par son biais que l'on accède à ce qui le sous-tend.

*Le niveau du sens musical profond* est celui de la perception esthétique. Il ré-englobe les deux précédents, en tant qu'ils s'enrichissent mutuellement dans un va-et-vient permanent ; et, au travers d'eux, il devient possible de se couler dans la temporalisation propre de l'œuvre, d'accepter son « comme si », d'être transporté dans un temps et une disposition spécifiques qui vont guider notre ressenti. « [Nous ressentons] le sens proprement musical de l'œuvre au-delà du sonore, ce qui permet l'accès à cet infigurable originaire qu'est le type d'affectivité en mouvement [...] mis en jeu initialement par le compositeur à travers un certain rythme que l'auditeur va tenter de « percevoir » dans la mesure du possible en suivant la trajectoire propre à l'œuvre. »<sup>1</sup> Il n'y a toujours pas d'intentionnalité, la visée est encore flottante, et il s'agit de relation plutôt que de possession.

Il est à noter que, encore une fois, ces distinctions sont artificielles et, dans la réalité, se superposent, se succèdent et s'enrichissent à l'infini et en continu. MAIRESSE donne ainsi l'exemple de son appréciation d'une œuvre de BEETHOVEN (sans préciser laquelle, et en présentant sa description comme générique à l'œuvre du compositeur) : « Chez Beethoven par exemple, on observe souvent des effets d'accélération rythmique liés à des différenciations de registres sonores, à comprendre comme des condensations où le rythme initial se répète à intervalles de plus en plus rapprochés et à des hauteurs différentes, tout en étant accentué et amplifié : la durée est alors comme comprimée et fragmentée, ce qui crée une dynamique impérieuse nous emmenant dans une sorte de fuite en avant provoquant l'impression paradoxale que le tempo-sonore se ramasse sur lui-même, générant des tensions importantes qui ne pourront se dissiper qu'au cours du déroulement du morceau dans son entier. »<sup>2</sup> L'expérience est facilement reproductible chez soi : les termes-clefs sont la *répétition* d'un *même motif* à des *hauteurs différentes* à *intervalles de plus en plus rapprochés* ; tout un chacun peut alors ressentir que le

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 48

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 49

« tempo-sonore se ramasse sur lui-même, générant des tensions importantes ». L'exemple est exhaustif : le sonore a bien conditionné le ressenti ; il n'a pas été neutralisé, mais revivifié par notre compréhension du geste musical.

##### 5. Que faut-il en conclure à propos du concept de *phantasia* ?

Au terme de notre exploration du vécu musical, nous pouvons dire que, contrairement à ce qu'avancait HUSSERL, il n'y a pas de neutralisation du matériau ordinaire, et que la *phantasia* consiste plutôt en l'articulation infinie de différents régimes de perception. Elle se trouve au début du vécu esthétique, mais aussi à son terme, et même entre les deux. Le sonore n'est pas un élément à neutraliser mais, au contraire, l'indispensable édifice soutenant la perception esthétique. Il s'avère même que la distinction entre sonore et musical est extrêmement trouble, ce qui rend bancal la hiérarchisation sensible/intelligible : « Or, étant donné que toute composition authentique est un mélange indiscernable de sonore et de musical puisqu'ils s'engendrent mutuellement, le musical a donné l'impulsion, le sonore le concrétise sans règles préétablies (mais avec cependant des codes qui interviennent dans ses modes de construction) et peut aller, dans son processus même d'agencement, jusqu'à permettre d'enrichir le sens initial encore balbutiant. »<sup>1</sup> Chercher lequel est à l'origine de l'autre revient à un débat stérile du type de « la poule et l'œuf » ; il n'y a pas linéarité, mais cycle. L'une des images d'ailleurs utilisées par MAIRESSE est celle de la spirale : cercle s'élevant sans cesse, revenant à son point de départ mais dans une dimension supérieure ; il l'aura utilisée chaque fois qu'il aura fallu parler du fameux « va-et-vient » conditionnant la compréhension esthétique.

La perception musicale, nous l'avons donc vu, est d'abord globalisante, mais le passage par l'analytique est indispensable pour saisir la forme de l'œuvre, qui ne se donne pas en une seule fois. L'écoute musicale réclame un certain effort, à tâche de saisir le mouvement qui fait se tenir par lui-même le morceau. On est dans une remontée vers le geste originaire, condensation de « sens se faisant » rendu audible par le génie du compositeur.

La musique est donc, ici, l'éclairage parfait pour traiter de la *phantasia* perceptive, dont le rôle est moins de nous arracher à notre monde que de nous conduire vers un autre, plus originaire. En

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 52

passant par le sonore, puis en remontant vers le musical sans jamais oublier ce premier, elle nous fait accéder au vécu affectif qui sous-tend la musique. Si l'organisation sonore de celle-ci est si importante, c'est parce qu'elle nous fait accéder à son sens, au risque sinon d'y projeter superficiellement notre propre psyché, alors que l'œuvre se veut un pont vers une réalité archaïque : « [La *phantasia*] n'est pas un simple « comme si » mais plus encore un « vécu esthétique originaire et infigurable », lequel touche à notre concrétude la plus profonde. »<sup>1</sup> Sa portée, ici, semble presque métaphysique : elle met au jour le niveau d'élaboration de nos sentiments, de notre personnalité, autrement dit : le soubassement de notre être.

Puisqu'il n'y a pas de correspondance immuable entre motif musical et sentiment, il revient au compositeur – et c'est là son génie – de chaque fois réinventer ce langage, opérant cette concrétisation un peu désespérée puisque l'intentionnalité doit en rester absente. La magie de l'œuvre d'art, c'est bien qu'on ne peut lui établir de protocole. C'est cette visée flottante qui permet de créer, puis d'écouter, ce qui est vraiment donné à entendre : « [Il nous est donné à entendre] le sens originaire se faisant et se refaisant de lui-même à même ce processus temporel de temporalisation qu'est un déploiement sonore. »<sup>2</sup> Cette phrase résume tout le propos de l'article : le déploiement sonore a sa propre temporalisation, qui s'inscrit dans le temps effectif et quotidien comme un processus. Au moyen de ce processus, et en l'épousant, nous résonnons avec les condensations-dissipations de *phantasiai-affections* mises en jeu par le compositeur, avec un sens qui n'est jamais figé mais se refait à l'infini. Et ce sens, parce que nous pouvons le prendre en nous (le com-prendre), nous permet de sortir de nous-mêmes au profit d'une réalité plus universelle, qui touche au langage archaïque de notre existence en tant qu'être humain lié à la totalité de ce monde : et c'est cela, la *phantasia*.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 54

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 55