

# Annales de Phénoménologie

*Directeur de la publication* : Marc RICHIR

*Secrétaire de Rédaction et abonnements* :

Jean-François PESTUREAU

37 rue Godot de Mauroy

F 75009 Paris (France)

e-mail: [franzi@club-internet.fr](mailto:franzi@club-internet.fr)

*Comité scientifique* : Bernard BESNIER, Gérard BORDÉ, Roland BREEUR, Jean-Toussaint DESANTI (†), Raymond KASSIS, Pierre KERSZBERG, Albino LANCIANI, Carlos LOBO, Patrice LORAUX, René-François MAIRESSE, Claudio MAJOLINO, Antonino MAZZÙ, Yasuhiko MURAKAMI, Jean-François PESTUREAU, Guy PETITDE-MANGE, Pablo POSADA VARELA, Alexander SCHNELL, László TEN-GELYI, Jürgen TRINKS, Guy VAN KERCKHOVEN, Wataru WADA

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

*Siège social et secrétariat* :

Gérard BORDÉ

14, Rue Le Mattre

F 80000 Amiens (France)

PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CENTRE NATIONAL DU LIVRE

ISSN : 1632-0808

ISBN : 2-916484-00-0

Prix de vente au numéro : 23 €

Abonnement pour deux numéros :

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

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

**Annales  
de  
Phénoménologie**

**2007**

## SOMMAIRE

<i>La « motivation » chez Husserl. Questions et enjeux</i>	7
ANTONINO MAZZÙ	
<i>Le temps de vouloir – La phénoménologie de la volonté chez Husserl</i>	29
CARLOS LOBO	
<i>Sur le phénomène musical</i>	85
RENÉ-FRANÇOIS MAIRESSE	
<i>Quelques problèmes phénoménologiques à propos de la mélodie</i>	139
ALBINO LANCIANI	
<i>Aux prises avec l'idéal transcendantal</i>	169
LÁSZLÓ TENGELYI	
<i>Sur voir et penser, doxa et noësis. La question de l'extériorité</i>	185
MARC RICHIR	
<i>Traumatisme et mort comme accès à la Vie</i>	207
ROLF KÜHN	
<i>L'invention kantienne de l'imagination - Kant lecteur de Baumgarten</i>	223
ALEXANDRA MAKOWIAK	
<i>Réflexions sur l'Anthropologie, § 117 – § 172</i>	235
IMMANUEL KANT	
<i>Manuscrits de Bernau n° 1 et 2</i>	245
EDMUND HUSSERL	

# Sur le phénomène musical

RENÉ-FRANÇOIS MAIRESSE

## 1. INTRODUCTION. EXPÉRIENCE MUSICALE ET PHÉNOMÉNOLOGIE

Il s'agira ici d'établir une sorte de relevé de certains problèmes inhérents à une description du phénomène musical. Or, la réalité sonore étant pour nous de l'ordre du processus (elle n'est pas un objet posé là devant nous comme une peinture), lequel ne s'effectue véritablement qu'en tant que nous le percevons, à la fois en y obéissant et en contribuant à lui donner un sens proprement musical (à savoir esthétique dans l'ordre musical), il nous semble qu'une reprise phénoménologique d'une telle expérience est ce qui nous permettrait d'approcher au plus près la « chose musicale même ».

En effet, en phénoménologie, on considère que chaque expérience est structurée selon une certaine forme en fonction de l'objet auquel elle a affaire. Dès lors, chaque type essentiel d'objet prescrit ses modes de données perceptifs, lesquels sont en retour constitutifs de ce même objet en tant qu'il est désormais pourvu d'un sens. Ainsi, en ce qui concerne une œuvre esthétique et en particulier musicale, nous devons rester fidèles au fait de l'expérience à laquelle nous sommes soumis lorsque nous en faisons l'audition, et éviter toute projection induite, qu'elle soit de type conceptuel (par exemple par l'application a priori de catégories musicales générales à toute composition alors que celle-ci est par nature singulière), ou psychologique (comme ces pensées ou ces représentations qui nous traversent l'esprit à cette occasion, mais qui n'ont probablement rien à voir avec ce que l'on entend). Si le « sujet-auditeur » ne doit pas pour autant être considéré comme un simple récepteur passif mais comme une des instances (avec le compositeur et l'interprète) qui co-constitue le sens de l'œuvre musicale comme phénomène musical, c'est tout de même l'organisation singulière de l'œuvre (laquelle s'inscrit en outre dans le langage musical de son époque) qui commande dans un premier temps le type d'appréhension qu'on peut en avoir et oriente les vécus dans un certain type de fonctionnement. Toute organisation sonore qualifiée de « musicale » prescrit d'autant plus son mode d'écoute qu'elle se présente non pas comme une simple succession de notes, voire un simple agrégat sonore, mais comme ce qui est justement nommé une « composition », c'est-à-dire comme le résultat audible d'une élaboration complexe et singulière du matériau sonore comme « totalité musicale ».

Ainsi, il semble nécessaire de suivre le déploiement d'une telle œuvre, et ceci dans ce qu'elle a de proprement organisé en tant qu'agencement sonore voulu, afin d'espérer en saisir le sens. Mais précisément, en tant que cette exigence propre à une audition qui se veut en fin de compte « musicale » demande un certain effort, le sujet contribue en retour à rendre effectif le sens propre de telle ou telle composition, qui sinon serait resté implicite ou aurait été confondu avec l'organisation même de l'œuvre (ce vers quoi l'interprète est censé ouvrir la voie en nous mettant en sa présence). C'est ainsi que l'interprétation et l'audition d'une œuvre, dans la mesure où elles lui obéissent, permettent ce « passage au musical ».

Par ailleurs, l'expérience esthétique est suscitée par des œuvres d'art qui sont par nature singulières (uniques et originales), et ne peuvent donc pas être prises comme un exemple quelconque susceptible de servir de base à une variation eidétique permettant de dégager une forme essentielle d'expérience. Car tout le problème vient de ce que leurs modes d'apparition sont par eux-mêmes singuliers en tant qu'il définissent telle ou telle œuvre et non une autre : une production humaine ne peut être qualifiée d'« œuvre d'art » que si elle présente dans son aspect sensible même une spécificité unique qui permet de la considérer comme telle. L'œuvre d'art propose donc à chaque fois une ouverture sur un certain monde, et donne ainsi à percevoir, en l'occurrence à entendre, dans un certain mouvement qui lui est propre : on peut donc lui donner le statut d'un « quasi-sujet »<sup>1</sup>.

Une œuvre musicale (que ce soit un morceau en particulier ou l'ensemble de la production d'un compositeur) peut-elle nous dire ce qu'est la nature même de la musique, étant donné la singularité et l'unicité de toute composition d'importance ainsi que le style inimitable de chaque grand compositeur (sans même tenir compte des différences de langage selon les époques)? Dès lors, à défaut de pouvoir dégager en art et en musique des invariants qui donneraient une forme a priori à ce type d'expérience, peut-on cependant rendre explicites certains vécus et structures de vécus propres à une perception qui se voudrait musicale, et ceci à travers chaque œuvre singulière? Il faudrait pour cela attester d'un certain type d'agencement conscientiel qui ne peut manquer ici d'être complexe et ouvert à un quelque chose de non prévisible comme l'est une création esthétique dans l'ordre musical, accueillant même des possibilités de sens non soupçonnées révélées au cours de l'audition, au fur et à mesure du déroulement de ce processus particulier qu'est le déploiement de cette composition-ci et non d'une autre. Comment donc effectuer une description qui se voudrait phénoménologique de l'expérience musicale, si l'on est forcé de s'écarter d'une eidétique par trop déterminante a priori d'une telle

1. Cette notion est explicitée par M. Dufrenne dans son ouvrage *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, 1953, pp. 196-197 : « [...] [l'objet esthétique] est toujours unifié par sa forme, et la forme est une promesse d'intériorité; il porte en lui son sens, il est à lui-même son propre monde, et nous ne pouvons le comprendre qu'en demeurant auprès de lui, en revenant toujours à lui. »

expérience ? Ne peut-on tout de même pas espérer mettre au jour certaines « généralités empiriques » effectivement propres à l'expérience musicale dans ce qu'elle a de spécifique à travers chaque œuvre singulière ? Mais on évitera cependant, sous prétexte d'en revenir aux soubassements sensibles d'une telle expérience, de la réduire à un complexe de sensations sonores. Et tout aussi bien, il faudra se garder, d'une part, de projeter d'en haut des concepts de tous ordres par trop généraux et, d'autre part, d'en appeler dès lors à un ressenti immédiat (purement subjectif et empirique) qui, d'ordre psychologique, sera pourtant le plus souvent mêlé et confondu avec l'œuvre musicale elle-même, aussi bien qu'avec d'autres vécus propres à d'autres types d'expérience esthétique, littéraire ou poétique par exemple. En effet, la mise en place d'une description des structures de vécus en fonctionnement dans ce type particulier d'expérience qu'est une perception musicale doit tenir compte de ce qui fait la « singularité eidétique » propre à l'organisation sonore, ainsi que du sens musical de chaque œuvre en particulier, lequel est ce qui est véritablement visé par l'auditeur.

Pour cela, il faut tout d'abord comprendre que la perception esthétique ne s'effectue pas sur le mode de la perception d'une réalité extérieure (*Wahrnehmung*), car il s'agit de viser, tout en le constituant, le sens proprement esthétique vers lequel l'œuvre veut nous emmener. Dans une telle expérience, nous ne percevons pas l'œuvre elle-même comme objet du monde, mais nous « appréhendons » (*perzipieren*) ce qu'elle nous « dépeint » en imagination (*Phantasia*). Nous sommes donc dans le régime de ce que Husserl nomme la « phantasia perceptive » (*perzipierte Phantasia*) : un quelque chose de l'ordre de l'imaginaire est « perçu » sur le mode du « comme si »<sup>2</sup>. Et il faut donc effectuer une « neutralisation » de l'œuvre d'art comme objet ou simple représentation, sans qu'elle soit supprimée pour autant. En effet, il ne s'agit pas ici d'effectuer une véritable réduction, mais de garder comme par devers soi ce qui est en fait la condition nécessaire (mais pas suffisante) au démarrage d'une telle expérience, à savoir l'œuvre elle-même dans sa manifestation sensible. En outre, nous verrons que dans l'expérience musicale, la *phantasia* perceptive prend une forme tout à fait particulière.

Tout d'abord, en vertu de cette corrélation noético-noématique à l'œuvre dans toute visée de sens, il nous a paru indispensable d'en passer par le relevé et la description de certaines spécificités propres à l'œuvre musicale, avant de nous demander ce que peut bien être une perception musicale. Nous voudrions le montrer à travers l'examen de deux de ses aspects les plus marquants :

2. Husserl, Hua XXIII, tr. fr. sous le titre : *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, tr. R. Kassis et J.F. Pestureau, Millon, coll. Krisis, Grenoble, 2002, texte n° 18 b, pp. 486-487 : « L'art est le domaine de la *phantasia* mise en forme, perceptive (*perzeptiver*) ou reproductive, intuitive mais en partie aussi non intuitive. ». Husserl ajoute un peu plus loin : « Nous vivons dans la neutralité, nous n'accomplissons, vis-à-vis de l'intuitionné, absolument aucune position (*Position*) effective, tout ce qui arrive là-devant, ce qui est là en choses et en personnes, ce qui là est dit, fait, etc. tout a le caractère du comme si. »

- d'une part, toute composition se déploie dans un processus temporel de temporalisation, avec toutes les conséquences problématiques que cela implique quant à son mode d'appréhension. En effet, il n'est pas possible de déterminer comme un tout un tel flux sonore à la fois en devenir et évanescence. Dès lors, comment saisir l'unité (le sens) de l'œuvre musicale si elle n'est jamais véritablement présente en tant que telle comme totalité car n'étant pas un objet posé là devant soi, et quel statut peut-on alors lui accorder?

- d'autre part, toute composition peut être considérée comme une sorte de « discours musical »<sup>3</sup> qui s'inscrit dans une certaine structure : l'« institution symbolique »<sup>4</sup> de la musique comme langage (lequel évolue cependant selon les époques). Or, paradoxalement, si la musique peut s'apparenter à une sorte de langage, elle ne renvoie pas pour autant à une quelconque signification extérieure à elle-même : à proprement parler, la musique ne veut rien dire, car son sens est strictement immanent à son propre déroulement<sup>5</sup>. Il semble bien que l'on ne puisse donc pas viser à travers un tel processus musical une unité de signification précise : nous sommes donc dans une certaine indétermination dans la détermination. Mais alors, comment attester d'un tel sens interne au processus musical, tout en évitant d'y projeter des significations externes ?

Ensuite, on se demandera ce qui fait qu'une audition peut s'avérer musicale, c'est-à-dire pleinement accomplie dans cet ordre en tant qu'elle tendra vers une certaine « compréhension musicale »<sup>6</sup> qui s'accompagnera d'un certain ressenti qui ira en s'approfondissant ? On ne pourra donner un début de réponse qu'en considérant méthodologiquement le phénomène musical tel qu'il se donne, en le laissant se déployer sans le déterminer d'une manière ou d'une autre, mais en tentant d'en décrire uniquement ce qui y est en fonctionnement et en se demandant à quel(s) type(s) d'actes on a affaire. Il faudrait pour cela éviter de céder par trop unilatéralement à notre besoin de représentation et d'objectivation, et se garder d'appliquer trop rapidement une analyse phénoménologique qui n'aurait pas fait l'objet d'une reprise réflexive en regard des difficultés que posent les modes d'apparaître bien spécifiques d'un tel phénomène. Il conviendra toujours de se demander ce que signifie véritablement écouter une création sonore en tant qu'elle est musicale, afin de pouvoir ressai-

3. Nous reprenons le titre d'un ouvrage de N. Harnoncourt, qui a fait date en ce qu'il a contribué à lancer le mouvement d'interprétation sur instruments d'époque dans le respect du style propre aux œuvres.

4. Selon l'expression employée par Marc Richir dans ses ouvrages. Appliquée à la musique, elle correspond à la mise en place d'une systématisation des paramètres sonores en un langage musical, structuré de différentes manières selon les époques.

5. Nous en resterons essentiellement à la musique instrumentale du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, c'est-à-dire à ce qu'on appelle la « musique pure », en ce qu'elle n'a pas de rapport à un texte et vaut donc par elle-même. A noter en outre que la musique instrumentale s'inscrit essentiellement au sein de l'institution symbolique de la tonalité propre aux périodes classique et romantique.

6. B. de Schloezer, *Introduction à J.S. Bach*, Gallimard, Paris, 1947, pp.33-34 : « [...] comprendre une œuvre musicale consiste en une certaine façon de l'appréhender en elle-même. », ce qui consiste « [...] à la saisir en son unité, à en effectuer la synthèse. »

sir phénoménologiquement le sens d'une telle expérience esthétique : comment s'effectue un tel passage au musical, à savoir le fait de partir d'un système sonore organisé comme une succession et une superposition de notes, qui font déjà sens par elles-mêmes, pour arriver à en saisir le sens proprement musical qui se constitue à même une « perception musicale » au sein d'une conscience esthétique ?

Tout le problème sera de pouvoir attester d'un tel sens musical, étant donné qu'il est strictement immanent, et de comprendre quelle est sa véritable nature pour lui conférer un statut, et ceci afin de permettre une analyse de sa constitution dans une reprise réflexive qui ne soit pas une pure et simple reconstruction. Il s'agirait ainsi de se garder de tout ajout d'une signification extérieure au processus musical lui-même, tout en ne se contentant pas d'un type de description de la réalité musicale qui se voudrait poétique, et où les mots « indicible » et « ineffable » reviendraient à chaque page, soulignant certes par là le caractère insaisissable, voire mystérieux et magique de la musique, mais sans que l'on soit plus avancé pour autant quant à la spécificité du phénomène musical : un tel discours ne ferait que traduire les états d'âme de son auteur. Car c'est d'abord en l'écoutant toujours et encore que l'on parvient à comprendre la musique en tant que telle.

## 2. LA SPÉCIFICITÉ DE L'ŒUVRE MUSICALE

### 2.1 *L'œuvre musicale comme processus temporel de temporalisation*

Nous distinguerons, dans l'œuvre musicale, deux niveaux temporels et un niveau de temporalisation, lesquels donneront lieu à des descriptions empiriques comme autant de strates qui composent l'expérience musicale. Corrélativement, ces couches d'expérience seront immédiatement reprises en tant qu'effectuées par un « sujet-auditeur », ce dont nous rendrons compte phénoménologiquement par la suite lorsque nous aborderons la perception musicale à proprement parler. Par ailleurs, nous essaierons dès à présent d'examiner la question du statut à accorder aux deux premiers niveaux temporels en tant que nous les aurons mis au jour comme simples conditions permettant une expérience qui se voudrait musicale.

Il est à noter que la distinction entre la description de l'expérience musicale dans ce qu'on peut appeler son « pôle objectif » et sa reprise phénoménologique aura déjà été esquissée dans ce premier relevé des aspects principaux du processus musical. En effet, en montrant parallèlement les difficultés que rencontre toute perception auditive dans l'appréhension d'un tel processus temporel et immanent, on se sera toujours implicitement demandé ce que peut bien être en fin de compte une perception qui se veut « musicale », autrement dit une expérience esthétique dans le domaine musical, ou une expérience musicale qui soit pleinement esthétique en tant que musicale (sans projection



d'un sens autre). Et cette première description empirique sera l'occasion, par la suite, de montrer dans quelle mesure on peut attester de ce fonctionnement phénoménologique.

### 2.1.1 1<sup>er</sup> niveau : la simple succession des sons (la mélodie)

Ce qui frappe au premier abord lorsque l'on écoute de la musique est qu'elle se présente comme un processus qui se développe dans le temps. Ainsi, une première définition de la musique serait qu'elle est une succession organisée de sons<sup>7</sup>. Or, cette succession se déroule dans le temps et est irréversible, ce qui contraint l'auditeur à en suivre strictement le déroulement sans pouvoir revenir en arrière pour réécouter un passage qui lui aurait échappé. Cette contrainte pourrait nous faire penser que l'audition serait irrémédiablement réception passive en ce qu'elle serait emportée par le flux sonore. Mais toute contrainte ne signifie pas nécessairement passivité, car il y a bien une intentionnalité à l'œuvre dans la conscience temporelle, la rétention ou conscience du passé comme passé, comme l'a montré Husserl<sup>8</sup>. Or, une telle conception appelle deux remarques :

- d'une part, au niveau de la matière sonore elle-même, il faut noter que dans la perception auditive d'une simple succession de sons, rien n'est véritablement donné en ce que, si nous nous sentons tout d'abord comme immergés dans un flux sonore continu, ce dernier est bien plutôt discontinu en raison même de la nature du son. En effet, une fois émis, le son entre dans une phase de résonance qui va en s'évanouissant progressivement. Ainsi, les sons sont des entités sonores discrètes qui ne fusionnent pas forcément car, sitôt émis et entendu, un son est une sorte de « tempo-objet » qui comprend une phase d'attaque où son intensité croît (phase qui est décisive en ce qu'elle permet d'en reconnaître le timbre, et donc l'instrument qui en est à l'origine), puis une phase de résonance où son intensité décroît progressivement si elle n'est pas soutenue artificiellement (phase d'évanouissement). Et comme une phase d'attaque du son suivant succède toujours à une phase d'évanouissement du son précédent, il y a, outre la différence d'intensité (de degré), une différence de timbre (de nature) entre deux sons qui se suivent et ne s'enchaînent donc pas nécessairement. C'est l'art du compositeur qui, organisant spécifiquement cette matière sonore, lui confère une unité dans la durée, relayé en cela par l'interprète par le biais duquel on sera mis en présence d'une sorte de continuum sonore. Et en définitive, l'auditeur reconstituera (dans des synthèses passives) une telle continuité au sein de cette succession de sons, et ceci pour aboutir à percevoir telle suite de sons comme un enchaînement sonore qui dure.

- d'autre part, il faut préciser que, dans ses *Leçons sur la conscience intime*

7. Les sons ne peuvent avoir le statut de « notes » que dans l'institution de la musique comme langage, laquelle organise et hiérarchise les sons.

8. Husserl, *Leçons sur la conscience intime du temps*, §7 à 12, dont nous reparlerons lors de notre examen du mode de constitution des unités musicales dans la perception musicale.

*du temps*, Husserl ne fait que rendre compte de la manière dont opère la perception dans l'appréhension d'une simple succession de sons dans le temps. En effet, si l'on veut franchir une étape dans le travail de l'audition et montrer comment s'effectue la perception d'un tel enchaînement sonore comme d'un tout - par exemple une mélodie comme unité musicale distincte de la simple série des sons qui la compose -, on constate qu'il doit y avoir de la part de l'auditeur une visée spécifique (synthèse active) qui aboutira à saisir le mouvement propre à une telle organisation musicale. Car une telle unité sonore possède déjà un certain sens, étant instaurée en tant que telle par le compositeur dans le cadre d'un ordre musical institué. Et on pourrait même aller jusqu'à dire que cette visée spécifique s'origine dans un effort, car cet agencement sonore étant simplement proposé et non pas imposé ou réglé d'avance, l'auditeur devra effectuer un véritable travail d'explicitation sonore. Alors qu'il se sent tout d'abord comme submergé par un flux sonore qui présente en outre des discontinuités, c'est comme si l'auditeur devait vaincre cette sorte de résistance de la matière, afin d'aboutir à en distinguer les entités sonores (les notes) puis les unités musicales (les mélodies), mais sans qu'aucune règle stricte (loi) en fixe a priori le mode de détermination. Une telle organisation sonore en tant qu'elle est perçue comme telle, à *partir et au-delà* du fait sonore de la succession, n'est donc pas un donné, mais se déploie temporellement dans un processus que l'on cherchera à s'explicitier par une attention à l'unité qui peut s'en dégager.

### 2.1.2 2<sup>e</sup> niveau : l'organisation sonore comme processus temporel (le tempo et la mesure)

Toute composition prise comme totalité se révèle en outre posséder une certaine durée qui lui appartient en propre, laquelle ne peut se déployer correctement qu'à travers une exécution respectueuse de l'œuvre. Nous sommes ainsi en présence d'un processus temporel, à savoir un enchaînement sonore qui dure dans le temps et qui doit se dérouler à une certaine vitesse (le tempo<sup>9</sup>) et dans un certain cadre rythmique (la mesure<sup>10</sup>), sous peine d'être dénaturé. L'auditeur est mis en présence d'un « tempo-objet » d'une nature un peu particulière, en ce qu'à la fois il dure un certain laps de temps et s'y déploie d'une manière singulière et par là même contraint l'auditeur à en suivre le processus à la vitesse et au rythme même de son déroulement. En effet, sous peine de ne plus effectuer une expérience musicale, l'auditeur ne peut pas manquer le début ou faire une pause en cours de route, car sinon il perd irrémédiablement le fil du discours musical (qui, lui, a continué de se dérouler de façon orga-

9. Le tempo est le mouvement dans lequel une pièce doit s'exécuter : il correspond à la vitesse de la pulsation de la durée de base (croche, noire ou blanche par exemple), laquelle est fixée dans le cadre de la mesure.

10. La mesure est la manière d'être du rythme, à savoir l'organisation des durées de notes au sein de cadres qui ont pour effet de les grouper en temps forts et faibles (le plus souvent par deux, trois ou quatre).

nisée). Et plus subtilement, il ne peut pas non plus se créer arbitrairement un rythme d'écoute qui ne corresponde pas un tant soit peu à celui de l'œuvre. On ne peut pas pour ainsi dire cheminer à côté d'une musique et la parcourir comme on le ferait avec un tableau posé là devant soi, car cela aurait finalement pour effet d'en manquer le sens, et ceci en raison d'une inadéquation avec le rythme proposé. La difficulté provient de ce que l'on peut très bien suivre un développement sonore sans pour autant en saisir en quelque sorte la respiration propre, ce qui est pourtant indispensable à la pleine compréhension de son sens musical.

Chaque composition présente une unité de longueur bien spécifique qui est propre à l'agencement de ses phrases musicales. Ainsi, on peut noter que le rythme de respiration est plus rapide chez Beethoven que chez Schubert, dans leurs sonates pour piano par exemple. Beethoven y emploie souvent des procédés d'accélération rythmique qui dynamisent son discours, lequel progresse à travers un travail thématique constant : à la fin de l'énoncé d'un thème, on assiste souvent à la reprise du motif terminal deux fois plus vite et avec un silence qui se réduit entre les occurrences, motif qui sera éventuellement retravaillé en tant que tel dans un développement. Schubert, quant à lui, privilégie les longues plages musicales sans avancées rythmiques véritables, qui s'étagent les unes par rapport aux autres et peuvent néanmoins être brusquement interrompues par une modulation imprévue<sup>11</sup> ou l'irruption d'un motif contrasté, ce qui a pour effet de les faire littéralement s'écrouler pour laisser place à un tout autre épisode. La partition musicale permettrait bien de visualiser cela, mais nous ne serions plus alors en présence de la musique même, mais dans un système de signes que l'on peut à loisir déchiffrer mentalement à son rythme. Même si on en arrivait finalement à pratiquer une écoute intérieure à partir de cette lecture, il faudrait de toute façon s'approcher dans ce type d'écoute du rythme propre de l'œuvre pour s'en faire une idée correcte, sans pour autant aboutir à une pleine compréhension musicale qui nécessite une véritable perception musicale.

En témoignent par exemple les interprètes qui, eux, ont certes la partition sous les yeux et une grande pratique, mais éprouvent cependant bien des difficultés à trouver le juste tempo dans l'exécution d'une œuvre sans en passer par des essais d'interprétations, c'est-à-dire en sollicitant leur perception musicale qui va contrôler si leur vitesse de jeu est la bonne. Toute la difficulté vient du fait que le tempo est un paramètre qui, même quand il est indiqué sur la partition, ne peut être correctement pris en compte qu'en fonction d'autres paramètres sonores (durées des notes, longueurs des phrases, nuances, densités sonores et modes de résonance) : il est donc relatif et doit s'apprécier à l'oreille. Si l'on peut donc se permettre une certaine marge dans la mise au point de la vitesse d'exécution d'un morceau, il convient cependant de ne pas tomber dans les extravagances de certains interprètes qui, dès lors, ne respectent plus un pa-

11. Dans le système tonal, une modulation est le passage d'une tonalité à une autre.

ramètre pourtant fondamental qui donne toute son ampleur à une composition. Car il permet de se mettre en adéquation avec le mode singulier de déroulement temporel propre à cette dernière, tout le problème résidant en ce qu'il ne se réduit pas une pulsation exacte qui serait à trouver. Ainsi, le tempo est quelque chose de complexe qui, outre qu'il n'a été noté que tardivement, n'est indiqué que sommairement car les termes qui sont censés le préciser regroupent en fait à la fois des vitesses d'exécution et des types de caractère<sup>12</sup>. Dès lors, on peut saisir par analogie que l'auditeur se doit aussi de rechercher une certaine adéquation avec ce qu'il entend, afin d'en arriver à une perception musicale (et dans la mesure où il est en présence d'une interprétation suffisamment bonne). Ceci nécessite donc un effort de compréhension de ce flux sonore comme saisie des totalités musicales formées par telle ou telle échelle d'unités sonores : une audition qui se voudrait musicale se doit donc d'obéir à ce type d'exigence qui permettra alors d'effectuer une véritable expérience esthétique dans l'ordre musical.

### 2.1.3 3<sup>e</sup> niveau : l'unité musicale comme résultant d'un processus de temporalisation (le rythme)

Or, comme on l'a vu, toute composition doit non seulement se développer durant un certain laps de temps pour être perçue, mais elle est en elle-même articulation du temps, en ce que les sons et les unités sonores sont répartis en des rapports de durées qui peuvent s'avérer très élaborés, et ceci à différents niveaux. Tout d'abord, si une mélodie se constitue certes d'une succession de sons de hauteurs différentes qui forment un tout qui dure, elle peut aussi se distinguer par la répartition des durées de notes qui la composent, rythme qui lui donne son caractère et son dynamisme propre. Ensuite, il peut y avoir un travail sur le rythme lui-même qui peut aboutir par exemple à des superpositions de rythmes, non seulement différents mais d'échelles variables avec une durée de base (croche, noire ou blanche) qui change, comme chez Debussy dans certains passages de son œuvre symphonique, *La Mer* (1905), ou comme chez Stravinsky dans *Le sacre du printemps* (1912-13). Par ailleurs, on peut tout aussi bien ressentir des sortes de rythmes à un niveau supérieur, celui des unités musicales elles-mêmes comme les motifs, mélodies, phrases ou même parties d'un mouvement, lesquels peuvent faire l'objet d'une mise en rapport spécifique, que ce soit dans une attention à leurs proportions (rapports entre leurs durées respectives) ou encore dans la mise en place d'oppositions rythmiques (par exemple entre deux thèmes dont l'un serait dans un rythme pointé

12. Par exemple, « adagio », qui signifie « lent », a souvent une connotation dramatique mais tout aussi bien contemplative ou méditative, ce qui peut avoir pour effet d'en changer la vitesse d'exécution ; et surtout « andante », qui signifie « allant », ce qui est déjà source de perplexité, peut en outre varier presque du tout au tout selon son caractère (majestueux ou intimiste) qui est dès lors à chercher soit dans une indication supplémentaire, soit dans la suite même de la partition (ainsi dans le type d'écriture musicale qui privilégiera par exemple telle durée de note et/ou telle longueur de phrase).

de marche, l'autre dans un rythme syncopé).

Toute musique est donc également temporalisation en ce qu'elle présente une organisation singulière du temps, c'est-à-dire une articulation spécifique de la durée pendant laquelle elle se déploie. Nous sommes ainsi confrontés dans l'écoute à une certaine tâche à accomplir (ou qui doit en tout cas être tentée dans ce sens) : nous devons faire correspondre pendant un certain laps de temps notre flux de conscience au mode de temporalisation de l'œuvre, et nous mettre comme en phase avec le déploiement sonore qui est maintenant en train de se réaliser. Nous sommes alors entraînés provisoirement dans un processus spécifique qui a pour effet d'introduire une temporalisation autre, laquelle nous fait accéder au sens proprement musical en tant que nous l'appréhendons comme articulant une manière originale et provisoire de vivre le temps, et ceci à travers tel enchaînement sonore qui le manifeste. On pourrait ainsi parler d'une « appréhension en *phantasia* d'un temps autre », ce qui n'est à considérer que comme une expression qui tente d'approcher ce qui se passe dans la saisie du processus musical, et ceci sans que l'on sache précisément ce qui est à accomplir. Car, si l'on essaye bien en permanence d'anticiper ce qui est à venir, il est cependant impossible, à la première écoute, de prévoir à quel type de temporalisation on aura affaire (formes rythmiques différentes, carrures<sup>13</sup>) et de savoir exactement comment va se développer et s'articuler ce déploiement sonore spécifique qui sous-tend telle ou telle œuvre musicale.

Nous ne sommes donc pas en face d'un objet, comme quelque chose de stable et de situé dans un lieu, pouvant faire l'objet d'une objectivation en tant que telle, et susceptible d'être visé à travers une unité de signification. Il s'agit bien plutôt d'un processus dont on ne peut savoir ce qu'il est que lorsqu'il est achevé, alors même qu'il n'est précisément plus et donc absent. Ainsi, à proprement parler, la musique ne peut-elle pas faire l'objet d'une représentation, car cela aboutirait à la spatialiser et donc à la déformer, voire à la dénaturer, alors qu'elle est principalement un art du temps. Même si notre besoin de représentation se traduit par la mise en place d'un support (la partition) ou la recherche d'une définition déterminant sa nature et son mode d'être (par le discours), tout cela ne saurait remplacer une véritable compréhension musicale. Et outre, on peut dire que, si la musique ne peut pas vraiment faire l'objet d'une représentation, elle ne représente rien non plus, à l'inverse des arts visuels qui, à l'instar d'un tableau ou d'une sculpture, figurent toujours un quelque chose. On pourrait toutefois avancer que l'art abstrait ne représente rien et se rapproche en cela de la musique, ce qui semble judicieux à condition de noter qu'il produit toujours des objets qui, s'ils ne renvoient à aucune figure connue, présentent toujours un matériau tangible, un quelque chose de configuré dans l'espace qui s'offre à la vue en une fois.

13. Ordonnement du nombre des mesures dans les phrases et des phrases dans les formes.

#### 2.1.4 *Le statut à accorder aux conditions de production sonore et à la partition*

On pourrait tout d'abord objecter à une telle conception interne et non objectivante de la musique comme processus temporel de temporalisation qu'on peut tout de même y trouver des points d'appui dans l'ici et maintenant, en vertu même de la nécessité de la présence d'une source sonore - et donc d'un lieu et d'un commencement dans le temps (musique prise comme réalité sensible) -, et en raison de la mise au point de l'écriture musicale et de l'utilisation de la partition où sont notés sur des portées des signes, les notes, qui renvoient à des paramètres musicaux censés être exécutés le plus fidèlement possible (musique comme réalité intelligible à laquelle renverrait un système de notation). Mais ni l'une ni l'autre ne semblent essentielles au processus musical, en ce qu'elles n'en font pas partie intégrante même si elles peuvent en être les conditions.

En effet, d'une part, la situation spatio-temporelle dans laquelle doit s'installer ce processus musical pour se développer, notamment au concert, n'est que contingente dans la mesure où, si elle peut très bien être autre, nous entendrons toujours le même morceau. Sans compter que l'on reconnaît toujours une composition comme étant la même à travers des interprétations pourtant différentes, même lorsqu'elle est jouée sur des instruments différents<sup>14</sup>. Par ailleurs, une fois émis dans des conditions particulières propres à chaque instrument (timbre, puissance, directionnalité), le son se disperse tout de suite dans l'espace et ceci dans des modes très complexes de diffusion qui ne sont que très difficilement modélisables : le son est dès lors partout et nulle part car il se réfléchit dans des redoublements constants et de telle ou telle manière en fonction de la configuration et de la composition des matériaux qu'il rencontre, sans compter qu'il passe presque immédiatement en phase d'évanouissement. Il n'est donc pas possible de contrôler complètement un son, notamment dans ses modes de résonance, ce qui fait que l'acoustique ne peut pas être une science exacte qui définirait a priori la nature et les modes d'être du son. Par exemple, lors de la construction de salles de concert, nous avons besoin en définitive du contrôle empirique de l'oreille humaine<sup>15</sup>. Il faut donc parler à ce propos de simples moyens de production et de diffusion (on parle bien d'un « instrument » de musique), qui ne sont que des conditions matérielles qui peuvent certes évoluer, mais non pas de manière linéaire sur une ligne de progrès. Et si un instrument peut parfois être « amélioré » ou abandonné au profit d'un autre, cela en revient souvent à gagner quelque chose au

14. Comme en attestent les transcriptions d'une même œuvre pour des ensembles instrumentaux variés, ainsi que le mouvement d'interprétation baroque avec des exécutions sur instruments d'époque, lesquelles, plus qu'un timbre authentique, apportent surtout une façon de jouer plus en rapport avec le style de l'époque.

15. En témoignent les difficultés à prévoir l'acoustique d'une salle de concert, sans que l'on puisse noter de progrès significatifs en la matière autres qu'empiriques (les modélisations a priori ayant plutôt donné lieu à des phases de régression).

détriment d'autre chose, par exemple de la puissance au détriment de la variété des timbres selon les registres (grave, médian, aigu), sans compter que certaines techniques de facture instrumentale se perdent<sup>16</sup>. Si ces conditions sont bien ce sans quoi on ne pourrait pas entendre de la musique, elles ne sont en tout cas pas suffisantes pour déterminer ce que peut bien être un sens musical, c'est-à-dire ce qui fait que l'on éprouve une expérience esthétique à l'écoute de telle ou telle œuvre.

D'autre part, la partition pourrait être considérée comme le lieu où se trouve en quelque sorte déposé le sens de l'œuvre. Mais il faut tout d'abord noter que ce mode de notation écrite de la musique appartient presque exclusivement à la tradition occidentale, ce qui montre a contrario que l'on pourrait s'en passer, comme dans les transmissions orales propres aux musiques traditionnelles pourtant parfois très complexes. Et si elle a pris de plus en plus d'importance, elle n'était à ses débuts (notation du chant grégorien) qu'une sorte d'aide mémoire où l'on notait des signes sur ce qui était l'ancêtre de la portée, les neumes<sup>17</sup>, lesquels ne renvoyaient pas clairement à des paramètres musicaux précis. Dans la partition, on assiste en fait à la mise en place d'un système conventionnel de signes donnant des indications en vue d'une possible réeffectuation, voire interprétation, du processus sonore ainsi transcrit. Et ces indications pourront devenir aussi précises que possible, elles n'en resteront pas moins de l'ordre du signe et ne pourront que rendre compte qu'imparfaitement du style et de l'esprit propre à une composition. Si la partition peut certes faire l'objet (après entraînement) d'une lecture silencieuse donnant lieu à une écoute intérieure, cette dernière ne peut s'établir sans que l'on ait déjà entendu au préalable des notes de musique. En cela, la lecture musicale est différente de la lecture d'un texte où les sons propres à chaque phonème ne sont pas l'essentiel en ce qu'ils renvoient à une signification. Nous ne sommes donc pas avec la partition dans une véritable représentation, car elle ne donne pas à voir quelque chose mais plutôt incite à entendre, et plus exactement peut permettre une exécution sonore qui nous mettra en présence du processus sonore ainsi transcrit.

Par conséquent, si l'appréhension d'une œuvre musicale doit passer par un support matériel et/ou signalétique (moyen de diffusion sonore ou partition), ce dernier ne peut pas pour autant être désigné comme son lieu. Car, d'une part, le son a la propriété de se diffuser immédiatement et exponentiellement à partir de sa source d'émission - sans quoi il n'y aurait pas de perception auditive possible - et, d'autre part, si nous avons besoin d'en passer par une sorte

16. On n'a jamais pu retrouver le savoir faire de Stradivarius, le célèbre luthier, même en tentant avec l'aide de l'informatique de reproduire « à l'identique » ses fameux violons. Et tout le paradoxe, savoureux, tient dans le fait que la richesse de timbre et la puissance de ces instruments vient en fait d'un « défaut » dans le déploiement de leur spectre harmonique.

17. Il est à souligner que la répartition des notes sur une portée, où l'on va du grave vers l'aigu en suivant les cinq lignes de la portée du bas vers le haut, induit un effet de spatialisation, dans la représentation que l'on peut se faire du déroulement d'une mélodie, par exemple.

de représentation, la notation musicale, il s'agit en fait d'un moyen de conservation (outil mnémotechnique) et d'indication (recherche de la précision dans la transcription pour une meilleure exécution)<sup>18</sup>. Or, la partition, si elle rend de précieux services, présente le défaut majeur d'opérer une spatialisation de la musique, ce qui a pour effet d'orienter l'oreille au préalable, et surtout d'autoriser l'emploi de nombre de métaphores prêtant à confusion comme lorsque l'on parle par exemple de « symétries » en musique. La partition ne peut donc avoir au mieux que le statut d'une sorte de « cartographie » qui permet de se repérer et de prévoir en partie ce qui va se passer, en se rappelant bien qu'il ne s'agit pas du résultat d'une projection (à l'instar d'une carte par rapport à la réalité géographique), mais de la transcription dans un autre ordre (signalétique) d'un processus sonore se déployant temporellement : la partition est comme un canevas qui donnera les grandes lignes d'un tel déploiement qui, lui, aura lieu dans l'ordre musical ; c'est bien pour cela que nous aurons besoin d'interprètes compétents pour nous en faciliter l'accès.

#### *2.1.5 Temporalisation et difficultés de saisie du sens musical*

On pourrait donc conclure provisoirement que le sens musical n'est pas un quelque chose qui pourrait s'objectiver dans un quelconque support, dans la mesure où il coïncide bien plutôt avec ce processus temporel de temporalisation qu'est le déploiement sonore d'une composition. Le sens musical ainsi compris ne peut donc se constituer véritablement que dans une perception s'attachant à saisir l'unité d'un tel processus, une perception qui ne peut s'instaurer - en tant qu'elle est d'ordre musical - que dans la recherche du bon rythme d'écoute. Afin de saisir ce sens, dans ce qui aura été constitué ainsi comme un véritable discours musical, il faudra donc respecter la priorité de l'oreille, et non pas en rester à une analyse technique du matériau sonore et de ses modes d'agencement, ou n'appréhender l'œuvre qu'à travers le prisme de la lecture d'une partition, fût-elle accompagnée d'une écoute intérieure. En fait, il serait encore plus précis de mentionner qu'il y a co-constitution de ce sens dans la mesure où le compositeur - dans l'acte de création qui organise le matériau sonore en vue d'un sens musical à exprimer -, ainsi que l'interprète - dans l'acte d'exécution qui permet sa manifestation -, sont parties prenantes de cette constitution. Ni le sonore ni la partition ne sont donc en eux-mêmes l'œuvre musicale et, comme on le verra, telle ou telle signification qu'on voudrait lui attribuer n'en serait pas davantage le sens.

Il faut par conséquent essayer de respecter les droits de l'audible, autrement dit accorder la priorité au travail spécifique de l'oreille, car le sens musical ne saurait être réduit au visible (et à la représentation en général) et/ou au lisible (et à la sphère signitive). En effet, dans tout déploiement sonore, on se

18. La partition peut même servir de support à des jeux intellectuels et symboliques de mise en place de polyphonies et/ou de polyrythmies très complexes (comme à la Renaissance ou encore dans la musique la plus contemporaine).



trouve dans un processus dont on ne peut saisir le sens qu'au fur et à mesure de son déroulement, mais qui par là même tombe sans cesse dans le passé, et dont on a par conséquent à se souvenir au-delà des simples rétentions, lesquelles ne sont que des souvenirs primaires n'englobant que le passé immédiat (les derniers sons qui viennent de se succéder). Tout cela complique singulièrement les choses, et on peut même dire que l'on ne pourra jamais en faire le tour, même en possibilité, car un tel processus ne se tiendra jamais tel quel en face de nous, puisque tout en devenant présent, il s'absente dans le même temps. Et une fois achevé, c'est-à-dire au moment même où la totalité du processus s'est déroulée - permettant une éventuelle saisie complète du sens -, il vient précisément de disparaître. Cet état de chose problématique suppose donc de concevoir la perception musicale comme une tâche à accomplir face à tel processus - non seulement en extension mais qui « s'évanouit » au fur et à mesure qu'il progresse -, plutôt que comme une intuition embrassant en un seul mouvement ce qu'elle prendrait pour un tout posé là devant. Car y sont à l'œuvre aussi bien des anticipations que des souvenirs - permettant de distinguer à même le processus sonore des unités à différents niveaux (et donc bien au-delà des simples protentions et rétentions) -, dans un équilibre qui change constamment au fur et à mesure de l'avancée du déroulement sonore. Ainsi, ces intentionnalités ne peuvent jamais coïncider dans une perception d'ensemble. Ce ne serait qu'après bien des auditions que l'on pourrait être en mesure de conférer une unité, un sens musical, à ce flux sonore présentant pourtant déjà une certaine organisation. On note en outre que, paradoxalement, ce n'est qu'à partir du silence qui suit la dernière note que peut s'élaborer ce sens, dans la mesure où l'on peut alors tenter de se remémorer le processus qui vient d'avoir lieu et d'en faire une sorte de synthèse a posteriori, sans avoir à prêter attention à ce qui va suivre. Mais alors l'œuvre n'est plus présente et c'est en une sorte de représentation mémorielle qui vient prendre le relais, ce qui ne peut manquer d'introduire des manques et des discontinuités (par l'oubli aussi bien que par la fixation de certains passages), ainsi que des distorsions (issues des inévitables reconstruction et spatialisation à l'œuvre dans ce type de représentation).

Si l'on peut parvenir à des sortes de reconstitutions mentales fort utiles par leurs vertus synthétique et mnémotechnique, on est cependant là devant une grande difficulté qui tient à la nature même de la musique comme art du temps : toute composition se présente en définitive comme un processus original de temporalisation qui organise de manière singulière une succession sonore dont on ne peut saisir l'unité qu'une fois déployée et achevée, et ceci dans l'immanence même d'une certaine durée qui lui appartient en propre. Comment donc retrouver ce que l'on vient d'écouter, étant donné que cela n'est plus, et qu'on ne peut se le remémorer que de façon lacunaire, dans la mesure où il faudrait pouvoir réeffectuer mentalement un tel processus dans son intégralité et sa complexité, en un seul tenant et dans un même mouvement ? Cela semble impossible, mais il faut noter que tout se joue pendant l'audition elle-même, où l'on assiste concrètement et *in vivo* à la mise en place progressive d'une articu-

lation spécifiquement musicale de différences qui se font entendre *de facto* au début du processus, puisqu'elles sont présentes dès l'énoncé du motif musical inaugural dans ce qui en fait justement l'unicité et l'originalité. En outre, un tel processus de temporalisation est irréversible, ce qui fait que l'on ne peut pas trouver de repères fixes et que l'on ne peut pas véritablement parler de « symétries » en musique, car celles-ci appartiennent à l'ordre du visible<sup>19</sup>. Nous sommes donc emportés par un flux dont on ne peut pas dégager des points de fixation, mais qu'il faut tout de même chercher à structurer, sous peine de sombrer dans un magma sonore dont on ne pourra rien retenir et qui continuera de se dérober dans sa progression même.

#### 2.1.6 *Le processus musical comme travail sur la répétition et la variation*

En fait, un tel continuum sonore ne pourra être perçu comme un véritable « discours musical » organisé en un tout que si l'on comprend que son ressort principal est de jouer en permanence sur ce qu'il y a d'identique et de différent dans la progression sonore, c'est-à-dire en répétant, variant ou groupant les hauteurs et les durées des sons ainsi qu'en travaillant sur le mode même de leur succession<sup>20</sup>. Il s'agira donc pour l'auditeur de repérer, d'une part, les répétitions et, d'autre part, les moments où il y a variation, étant donné que c'est leur alternance savamment dosée qui fera avancer le discours musical. Cependant, et les choses se compliquent, on peut dire qu'il n'y a jamais véritablement répétition en musique - même quand elle est « exacte » (à savoir un même thème qui est réitéré à l'identique en tout point) -, puisque du temps s'est écoulé entre les deux occurrences et qu'une partie du processus musical s'est déroulée, apportant nombre d'éléments nouveaux dans sa progression, ce qui a pour effet de donner une certaine « coloration » à la deuxième apparition du thème. On peut aussi constater de légères modifications lors de certaines réitérations d'un motif ou d'un thème, qui sont la conséquence du développement thématique, rythmique, harmonique ou contrapuntique qui a eu lieu entre temps (comme dans la réexposition du thème principal qui arrive après la partie intitulée « développement » dans une sonate de l'époque classique). Et inversement, toute variation ne peut être perçue comme telle que sur fond de ressemblance, comme dans un « thème et variation » où les transformations s'effectuent graduellement sans toucher à l'armature de base de la mélodie initiale (ses notes principales ainsi que son harmonisation), ou comme dans un travail thématique où certains éléments du thème initial sont

19. Un thème musical se déroule toujours dans un certain ordre temporel et si on le renverse, on obtient tout simplement un autre thème, quels que soient les différents procédés contrapuntiques - utilisés dans l'écriture polyphonique - qui font soit commencer par la fin (mouvement « rétrograde »), soit inverser le sens des intervalles (mouvement « en miroir »). A noter l'emploi de métaphores spatiales dans ces termes techniques désignant des procédés d'écriture musicale.

20. En enchaînant plus ou moins vite les sons (ainsi, quand on parvient à une certaine vitesse, il y a fusion des sons en un seul geste sonore), aussi bien qu'en les liant ou les détachant (ce qu'on appelle « le phrasé »).

détachés et valorisés pour eux-mêmes tout en dialoguant avec d'autres motifs qui viennent, pour ainsi dire, les concurrencer en « testant » leur capacité à se conserver ou non dans leur unité spécifique, mais qui peuvent tout aussi bien contribuer à en révéler les potentialités. Ainsi, entre deux versions différentes d'un thème peuvent avoir lieu bien des événements musicaux qui auront une certaine influence sur les changements plus ou moins importants constatés lors de sa deuxième apparition. Si toute répétition se présente comme une sorte de repère dans un tel processus, elle est cependant minée de l'intérieur par le temps qui s'est écoulé, et si toute variation permet de faire avancer le discours musical dans une progression organisée, elle ne peut pourtant être effectivement perçue qu'à partir du moment où le temps nécessaire à son émergence s'est écoulé. Il s'agit ici de comprendre que la recherche d'un mode de temporalisation spécifique, issu de telle ou telle manière de concevoir les rapports entre répétition et variation, est ce qui permet à un processus sonore de devenir un véritable discours musical. Nous constatons par là même qu'une oeuvre musicale se déploie dans la mise en place progressive d'une articulation d'éléments musicaux à partir de l'identique (le son lui-même dans sa résonance, par exemple une note tenue<sup>21</sup>), visant à produire des différences (par exemple un simple motif sonore) qui naissent et se constitueront petit à petit comme telles, donnant du sens à cette progression sonore dont se dégageront des unités proprement musicales (des mélodies comme totalités différenciées). Et le pendant inverse de ce processus de différenciation existe également : la résorption paliers par paliers de différences qui peuvent être posées d'emblée (par exemple dans la création d'un motif initial mettant en rapport de manière originale les différents paramètres musicaux<sup>22</sup>) et qui seront petit à petit intégrées dans une unité musicale d'ordre supérieur (une phrase musicale, une partie de mouvement, voire le morceau entier).

Toute oeuvre musicale « donne à entendre » un sens proprement musical qui résulte d'un travail de différenciation et de résorption comme « processus sonore et temporel de temporalisation », ce dernier étant à comprendre comme articulation de l'identique et de la différence à même la succession des sons. Dès lors, toute composition d'importance nous prescrit un mode d'écoute qui doit être en phase avec le mode spécifique de temporalisation qui est en train de se dérouler (l'oeuvre musicale est bien en ceci un quasi-sujet), dans la mesure même où nous le co-constituons à travers notre propre flux de conscience, autrement dit à travers notre propre temporalité. Si l'auditeur est contraint de suivre le mouvement musical dans sa progression, et ceci au même rythme que celui auquel il se déploie, une perception qui se veut musicale exige cependant un effort de synthèse qui permettra de dégager des unités et de déboucher sur une com-préhension d'ordre musical. Nous assistons ici à la constitution pro-

21. Comme en atteste la technique du « bourdon » dans laquelle un son grave est tenu et sert d'accompagnement à une mélodie. On utilise ici un phénomène acoustique (le grondement vibratoire produit par un son grave) pour donner une assise à un développement musical.

22. Les paramètres musicaux de base sont : la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre.

gressive du sens musical, et ceci à partir des registres les plus archaïques de la conscience, lesquels sont mis en mouvement par l'œuvre elle-même à travers ses modes spécifiques de temporalisation. La perception musicale chercherait donc à saisir, au sein d'un flux sonore au premier abord informe (résistance initiale), le type d'agencement sonore qui y préside (la forme ou unité musicale initiée par le processus de temporalisation), ce qui nous permettrait alors de nous orienter vers la constitution de son sens esthétique dans l'ordre musical (le sens musical).

Dès lors, on mesurera toute la difficulté qu'il y a à passer à l'étape suivante qui est celle de la reprise conceptuelle, en l'occurrence phénoménologique, de ce double processus temporel et de temporalisation dont le sens s'avèrera immanent. En effet, tout discours est objectivant en ce qu'il tente de fixer des significations (mais souvent en les ayant projetées a priori et en les retrouvant après coup : en fait il se donne ce qu'il cherche) et emploie des métaphores le plus souvent spatiales pour permettre une représentation de ce dont on parle<sup>23</sup>. On ne pourra que prendre ses précautions lorsqu'il va s'agir de décrire un phénomène temporel non spatial et qui ne renvoie pas à une unité de signification. En outre, le rythme même de la progression discursive n'est pas le même que celui de la musique, même si cette dernière peut être considérée comme une sorte de langage. Car, d'une part, le discours progresse classiquement par lignes argumentatives, alors que la musique se déroule dans le jeu de la différence et de la répétition, ce qui instaure une sorte de discours en expansion qui peut en outre se dérouler à plusieurs voix simultanées (polyphonie et polyrythmie). Et, d'autre part, les mots n'ont pas les mêmes règles de construction et de succession que les sons en ce qu'ils sont en rapport avec des significations (détachement de phonèmes comme autant de signifiants liés à des signifiés). Ce type d'agencement sonore qui renvoie à des unités de signification a pour effet de ralentir et de fixer le rythme de l'élocution pour donner le temps nécessaire à la compréhension de ce qui est dit, alors qu'en musique c'est de la progression musicale elle-même que se dégage le sens.

## 2.2 *Le sens musical comme sens immanent*

### 2.2.1 *La musique comme langage non signifiant*

Par analogie avec les langues parlées, la musique est considérée comme une sorte de langage, lequel repose sur une structure forte qui fait l'objet, pour chaque grande époque stylistique, d'une institution symbolique<sup>24</sup>. Par

23. On peut établir un parallèle avec les remarques de Husserl sur les précautions à prendre dans l'emploi du vocabulaire. Quand nous tentons de décrire les vécus de conscience dans leur fonctionnement, nous avons tendance à utiliser des métaphores qui sont spatialisantes, alors que l'on ne peut assigner aux vécus de conscience aucun lieu ni leur attribuer un mouvement au sens étroit du terme.

24. On observe en effet quelques grands changements dans la structure du langage musical, comme à la charnière des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles avec le passage du style polyphonique modal

exemple, dans le système tonal classique, les sons sont organisés et hiérarchisés en échelles de hauteurs (les gammes), et les notes ainsi formées sont conçues comme autant de degrés polarisés de la gamme, lesquels ont entre eux des rapports hiérarchiques<sup>25</sup>, ce qui les apparente aux mots et à leurs règles de formation. L'agencement horizontal (contrepoint) et/ou vertical (harmonie) de ces mêmes notes fait l'objet de règles plus ou moins strictes en ce qui concerne leur succession et leur superposition, ce qui fait penser à une sorte de syntaxe (grammaire). Cependant, contrairement aux mots, les notes ne renvoient par elles-mêmes à aucune signification autre que celle qui se dégage de leur propre agencement (et encore moins à un quelconque référent comme le voudrait une tradition imitative). C'est la raison pour laquelle la musique se révèle si difficile à appréhender et si rebelle au discours, avec la conséquence qu'elle peut dès lors faire l'objet de conceptions divergentes : elle peut tout aussi bien être considérée comme s'apparentant à une sorte de mathématique sonore (conception basée sur le fait que tout intervalle entre deux sons est déterminé par le rapport entre deux fréquences de vibrations), que comme l'art expressif par excellence en vertu de sa fluidité et de son ambiguïté, si proche en cela des émotions humaines. Mais à proprement parler, bien que cela paraisse radical au premier abord, la musique n'exprime rien et ne renvoie donc en définitive qu'à elle-même et à son déroulement comme « discours » proprement musical<sup>26</sup>. Cela étant, il ne s'agit pas pour autant de nier le fait qu'elle s'accompagne de diverses significations et représentations qui aident à sa compréhension, et qu'elle puisse provoquer des émotions et des sentiments, parfaitement légitimes si tant est qu'ils aient un véritable rapport avec ce qui est entendu (ce qui reste de toute façon difficile à établir).

Une mélodie, si belle et si émouvante qu'on la trouve, si chargée de signification qu'elle soit, vaut tout d'abord par la qualité de son organisation interne, laquelle lui confère précisément cette unité qui en fait un quelque chose de reconnaissable comme un tout singulier : c'est la distribution particulière des différents paramètres musicaux (hauteurs et durées et, dans une moindre mesure, intensités et timbres) qui lui donne, pour ainsi dire, son visage. Tout la difficulté vient de ce que l'émotion que l'on peut ressentir à son écoute, bien

de la Renaissance au style baroque plus ornementé avec basse continue et progressions harmoniques, ou encore au milieu du XVIII<sup>e</sup> avec l'avènement du style classique qui promeut la mélodie accompagnée et le système tonal polarisé.

25. Dans le système tonal, la gamme comprend sept degrés dont le I<sup>er</sup> (tonique) et le V<sup>e</sup> (dominante) sont les plus importants

26. Ainsi Stravinski, dans ses *Chroniques de ma vie*, affirme avec vigueur que la musique est : « impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique. » Et il ajoute quelques lignes plus bas que : « Le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout un ordre entre l'homme et le temps. », ce que nous venons de voir en tant que la musique est un processus temporel de temporalisation. A l'écoute du *Sacre du Printemps*, on ne peut qu'être frappé par l'intensité du travail rythmique qui y préside.

que légitime, ne fait pas pour autant partie intégrante de cet agencement sonore singulier, lequel n'exprime donc rien en lui-même, alors qu'il a pourtant comme effet de provoquer une telle émotion<sup>27</sup>. Si l'on écoute le début de la sonate pour violon et piano de Beethoven, dite *Le Printemps*, on pourra ressentir au double exposé de la mélodie initiale (successivement au violon et au piano) un ensemble complexe d'affects : une impression de fluidité et de « douceur printanière » par exemple, légèrement troublée par une inflexion quelque peu imprévue, telle une « ombre de mélancolie » qui passerait. Or, lorsque l'on écoute attentivement ce qui se passe (ce qui peut être confirmé par la partition), on s'aperçoit que le compositeur a harmonisé la 3<sup>e</sup> mesure avec un accord placé sur un degré peu usité de la gamme, surtout si tôt dans un mouvement de sonate de cette époque<sup>28</sup>. A notre sens, il s'agit ici pour le compositeur de surprendre quelque peu l'auditeur et de capter ainsi son attention par des moyens proprement musicaux - avec l'utilisation imprévue d'un degré harmonique, effet prolongé en outre dans une répétition-amplification du motif ainsi harmonisé -, et non pas d'exprimer en particulier telle ou telle émotion. Cette inflexion musicale pourra être certes ressentie de diverses manières selon les auditeurs, mais le but poursuivi est tout d'abord d'installer un certain décalage, proprement musical, par rapport aux habitudes d'écoute, décalage qui aura une fonction précise dans la construction de ce mouvement de sonate.

Et c'est grâce à l'art du compositeur, mettant en valeur cet événement musical, que cet écart par rapport à la norme sera effectivement vécu par l'auditeur, en l'occurrence transposé sous forme d'un complexe d'affects (une émotion), même s'il ne sera pas forcément perçu comme tel. Mais du point de vue de l'économie de ce premier mouvement de sonate<sup>29</sup>, cette inflexion est posée comme un jalon qui sera exploité musicalement dans la suite, notamment dans la réexposition. Ainsi, ce motif mélodique contribuera dans son harmonisation particulière à réaliser l'unité de ce mouvement. On pourrait multiplier de tels exemples dans ce seul mouvement et montrer notamment que sont utilisés

27. Cela correspond à la conception dite « formaliste » de E. Hanslick, qui s'oppose à ce qu'il appelle les conceptions « sentimentales » de la musique. Ainsi, il affirme dans *Du beau dans la musique*, ouvrage datant de 1854 (tr. fr. chez Christian Bourgois, Paris, 1986, pp. 65-66), que : « [...] le rapport d'une œuvre musicale avec les sentiments qu'elle provoque n'est nullement une relation nécessaire de cause à effet ; l'état d'âme qu'elle détermine en nous varie avec le point de vue auquel nous placent et notre degré d'expérience et notre impressionnabilité. »

28. En l'occurrence le VI<sup>e</sup> degré, qui ne sert pas en général à accompagner une mélodie inaugurale de style classique, mais plutôt à moduler dans une autre tonalité. A noter en outre que le motif mélodique ainsi harmonisé est répété aux mesures 5 et 7 avant d'en venir à la conclusion de ce premier exposé de la mélodie initiale.

29. Dans le style classique, les mouvements inauguraux de sonate appartiennent à une forme musicale générique de l'époque, la « forme-sonate », qui donne un cadre où les thèmes marquent dans l'« exposition » la progression tonale de la tonique (I<sup>er</sup> degré de la gamme) à la dominante (V<sup>e</sup> degré), laquelle provoque une tension dans la progression tonale et harmonique qui est ensuite exploitée dans un « développement », notamment à travers un travail thématique (exploitation des thèmes de l'exposition) et harmonique (modulations), et résolue dans une « réexposition » où les thèmes sont tous réentendus à la tonique.

d'autres motifs issus de cette même mélodie initiale. Cette dernière prend alors la valeur d'un « thème », qui se présente donc comme une entité musicale fortement organisée et individualisée, et grosse de développements thématiques futurs permettant de structurer tout un mouvement de sonate. Un tel examen, portant sur la technique de composition propre à un compositeur, nous paraît important en ce qu'il nous permet de rendre compte de la singularité de tel ou tel morceau de musique. Cependant, il faut noter qu'il ne constitue en fait qu'une aide à la compréhension musicale et ne saurait se confondre avec la visée du sens musical proprement dit (visée qui est, elle, d'ordre esthétique).

Par ailleurs, il faut préciser que ce que l'on ressent légitimement à l'audition d'une composition (le vécu, qui mènera en fin de compte à une saisie du sens musical) n'est à confondre ni avec un état de rêverie dans lequel on peut tomber à cette occasion (qui peut être par ailleurs induit dans bien des circonstances), ni avec ce qui se révèle en fait être le résultat de la projection de pensées et de représentations diverses, lesquelles sont à la fois contingentes et sans aucun rapport avec ce que l'on entend car elles relèvent bien plutôt du domaine de la vie quotidienne. En effet, avec un même morceau de musique, on pourra selon les jours être plongé dans telle ou telle rêverie et/ou avoir tels ou tels états d'âme ou représentations, ou inversement constater que l'on éprouve le même genre d'émotions sur des musiques pourtant bien différentes. Et si l'on objecte qu'il arrive que l'on ressente toujours la même chose à l'écoute d'un morceau précis, qui serait donc censé exprimer tel sentiment, c'est bien plutôt que nous avons certaines affinités personnelles avec cette musique et que certaines associations, non perçues comme telles, se sont installées dans une certaine évidence trompeuse, à savoir dans un oubli de leur genèse<sup>30</sup>. Force est de constater que s'en tenir là conduit à demeurer dans un domaine empirique et contingent sans processus autre qu'associatif et que, dès lors, nous ne serions jamais en mesure de comprendre véritablement ce qui peut faire la spécificité d'une œuvre musicale, car nous ne viserions en fin de compte que nos propres représentations. Nous verrons ainsi plus loin qu'il est nécessaire d'opérer une certaine mise entre parenthèses du moi empirique dans toute perception qui se veut musicale, car un tel moi étant d'ordre psychologique et projectif, il barre ainsi l'accès à la saisie du sens proprement musical.

### 2.2.2 *Ce que n'est pas le sens musical*

Mais la nécessité d'une attention portée tout d'abord à la musique en tant qu'organisation sonore ne doit avoir pour conséquences ni de tomber dans un

30. Ces associations peuvent même avoir lieu dans une sorte de collusion et d'identification avec une interprétation particulière de ce morceau. Ainsi, l'auditeur en passerait dans ce cas par un intermédiaire individualisé, comme étant le seul à lui donner accès au « sens » du morceau, ce qui ne peut pas conduire à une recherche du sens en tant que proprement musical, à savoir au-delà de ses incarnations particulières et partielles. Chaque interprétation devrait plutôt être considérée comme une sorte de variation possible, mais sans pour autant mener à une eidétique.

sensualisme avec la recherche de la jouissance du son pour le son<sup>31</sup>, ni de prôner à l'inverse un ascétisme de l'écoute dans un intellectualisme qui nierait toute légitimité à la recherche d'effets sonores spectaculaires et flatteurs pour l'oreille, pour privilégier les structures sous-jacentes ordonnant telle ou telle composition<sup>32</sup>. Or, toute production sonore à vocation musicale est déjà fortement organisée en ce qu'elle est, à la base, issue d'un instrument de musique qui lui confère un timbre particulier. Cela implique en outre des pratiques, ne serait-ce que pour fabriquer un instrument qui sonne convenablement et par la suite en jouer correctement. Il ne peut donc y avoir dans l'ordre musical d'émission d'un son pur<sup>33</sup>, ni de sensation sonore brute, pour la simple raison que tout son musical a toujours déjà un timbre (ce qui est considéré comme un paramètre musical). Et ce timbre est la résultante d'une certaine forme singulière, car tout son qui résonne est composé d'un son fondamental et de la série quasi infinie de ses harmoniques qui, d'une part, se répartissent selon des rapports de proportion<sup>34</sup> et, d'autre part, sont distribués plus ou moins régulièrement selon les instruments de musique, qui privilégient certains harmoniques en particulier, alors que d'autres peuvent tout aussi bien être absents. On constate ainsi que la répartition des harmoniques est en fait retravaillée par l'homme, comme en témoignent les efforts constants de la facture instrumentale et la recherche sans fin d'une certaine qualité et richesse de son par les instrumentistes.

Il ne faut pas non plus en rester unilatéralement aux résultats d'une analyse centrée sur le langage musical, aussi pertinente et informée soit-elle : l'explicitation et la thématization des aspects techniques d'une composition musicale, à savoir la détermination de la structure propre à l'agencement sonore qui y préside, ne saurait conduire à définir des règles strictes d'engendrement du sonore en tant qu'il serait jugé « musical ». En effet, personne n'a pu dire, par une analyse musicale, ce qui faisait vraiment l'originalité du style d'un compositeur ou la valeur singulière et unique de ses œuvres les plus importantes, sauf à fournir a posteriori une liste de particularismes et de « manières de faire », ou encore à réduire un style ou une œuvre à un seul aspect qui en serait le représentant. C'est méconnaître leur singularité absolue, qui tient à ce qu'ils sont comme des condensations de sens qui se concrétisent à même le sonore, et ceci dans un déploiement original et complexe qui permet d'accéder à ce sens.

31. Par exemple, on constate que certaines musiques contemporaines d'après guerre se sont exclusivement orientées vers des recherches sur le timbre, notamment par un travail à l'intérieur même du son, en s'intéressant à son mode de résonance et à la répartition de ses harmoniques (musique dite « spectrale »).

32. Comme dans le cas d'une esthétique basée sur une conception sérielle stricte de la composition, esthétique qui conduit d'ailleurs à dénier toute valeur à une quelconque description de la musique en tant que phénomène, au prétexte qu'elle ne pourrait être que superficielle (voir P. Boulez, *Penser la musique*, p. 12-13)

33. Emission d'un son fondamental, ce qui correspond à une onde sinusoïdale simple et qui, d'ailleurs, ne peut être supporté par l'oreille qu'un court laps de temps.

34. La fréquence d'un harmonique est un multiple entier du son fondamental.



Dès lors, il faudra pouvoir « dénouer » par une écoute attentive ces « nœuds sonores » en réeffectuant le parcours musical dont ils sont porteurs, et ceci par l'intermédiaire d'une ou plusieurs interprétations qui, telles des exemples particuliers de réalisation du sens musical pourraient servir de base à une sorte de variation phénoménologique. Mais une telle démarche sera à considérer comme provisoire, car non réglée et quasi infinie, en ce que non seulement une œuvre importante pourra se révéler d'une très grande richesse, mais en ce que l'on devra se remettre à l'ouvrage lors de chaque écoute ultérieure de l'œuvre et surtout dans la découverte d'une autre œuvre qui proposera un parcours musical différent. En cela, la perception musicale s'apparente bien à une sorte de processus évolutif à la recherche du sens musical, dans une sorte de développement permanent de l'oreille visant à une meilleure compréhension musicale, sans que l'écoute soit pour autant orientée unilatéralement par et vers des unités de signification figées. Il semblerait dès lors que l'on ne puisse pas établir une eidétique du phénomène musical, car il va s'avérer difficile, dans ces conditions (singularité des œuvres et de leurs interprétations, évolution de l'oreille), de rendre compte de ce qui serait des structures a priori de la perception musicale.

Ainsi la musique n'est-elle ni quelque chose de la réalité matérielle (réduction au sonore, ou encore à une interprétation), ni quelque chose d'idéal (réduction à des catégories et à la forme, en s'appuyant sur la partition qui renverrait à une essence de l'œuvre<sup>35</sup>). Elle n'exprimerait pas non plus par elle-même quelque chose de l'ordre du psychologique et de l'affectif (en tant qu'elle induirait certaines représentations mentales et serait avant tout expressive). Toute réduction « par le bas » (à la matière sonore) ou « par le haut » (à une signification extérieure) et toute projection d'ordre psychologique manquent ce qui fait le sens proprement musical d'une œuvre en tant que totalité : il y a un excédent de sens propre à l'œuvre musicale, et ceci par rapport à la simple somme de ses parties sonores et vis-à-vis de toute signification projetée a priori. Il y a un vécu proprement musical et tout sens précis accordé de l'extérieur à la musique ne peut être en définitive que de l'ordre de la convention, sans compter que cela tend à importer subrepticement quelque chose d'un autre ordre (intelligible) dans le domaine du musical (de l'ordre du sonore). Ce mélange des genres ne peut qu'aboutir à subordonner le musical au conceptuel, ce qui a pour effet de fixer unilatéralement le sens musical selon un certain point de vue de surplomb : l'œuvre musicale dans sa singularité serait ainsi ignorée comme partie prenante du sens qui s'en dégagerait, ce qui est pour le moins paradoxal. Tout le problème sera précisément de discerner à quel moment nous sommes dans le sens musical et à quel moment il s'agit au contraire d'une signification extra-musicale ajoutée, compte tenu de notre tendance à l'objectivation et à la représentation qui a pour effet de superposer des couches de sens étrangères au

35. Par exemple avec une analyse musicale qui se voudrait scientifique en s'inspirant notamment de la linguistique.

processus musical lui-même, mais qui peuvent à la longue se confondre avec lui.

### 2.2.3 *Qu'est-ce qu'une idée musicale ?*

Or, il nous semble que le compositeur est avant tout à la recherche d'une « idée musicale », c'est-à-dire d'une organisation singulière et concrète du matériau sonore, voulue comme telle, et non pas d'un concept ou d'une quelconque représentation qui seraient appliqués à l'ordre sonore. Il s'agit en fait de créer une unité musicale singulière qui comprendra des éléments musicaux organisés en un tout, éléments sur lesquels le compositeur pourra s'appuyer pour asseoir le développement de sa composition<sup>36</sup>. Et le fait que ce processus créateur puisse être si fécond qu'il tende à faire évoluer en retour l'institution symbolique pourtant très codée du langage musical montre bien que l'essentiel du contenu d'une mélodie correspond à la manière même dont est agencé le matériau sonore. Ce contenu ne se réduit ni à une illustration sonore d'un événement donné du monde (par exemple l'imitation musicale d'un orage), ni à la manifestation de telle ou telle idée (ainsi de l'« idée fixe » du jeune musicien amoureux, qui prend la forme d'une mélodie personnalisant la femme aimée dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz, exemple d'œuvre à programme), ni à l'expression de telle ou telle émotion en particulier. En fait, tout cela est le plus souvent déjà codifié musicalement dans une convention d'ordre rhétorique et symbolique, et ne saurait se confondre avec le sens proprement musical d'une œuvre<sup>37</sup>. La création musicale serait donc l'exemple même de ce que signifie une production humaine à vocation esthétique. Si elle est certes liée à un matériau (sonore) et comprise classiquement comme la mise en forme de ce matériau qui lui serait préexistant (la musique est l'art d'organiser une succession de sons), elle serait plutôt à concevoir comme un processus infini de constitution d'un sens spécifique (la « forme »), à *même et par* le sonore (la « matière »), qui s'attesterait à chaque fois dans des œuvres singulières. Ainsi, la constitution du sens musical s'effectuerait à la fois en deçà et au-delà de la distinction entre « matière » et « forme » car, d'une part, le son (le matériau sonore) est toujours déjà organisé et, d'autre part, l'agencement sonore propre à une composition (techniques d'écriture et formes musicales) ne se confond pas avec la totalité du sens musical propre à une œuvre singulière puisqu'un tel agencement appartient tout d'abord à l'institution symbolique de la musique

36. E. Hanslick, *Du beau dans la musique*, pp. 74 et 79 : « Les idées qu'expose le compositeur sont, avant tout, purement musicales. Une belle mélodie d'un certain caractère se présente à son imagination ; elle ne doit être rien d'autre qu'elle-même. » Et il ajoute quelques pages plus loin après l'analyse d'un thème de l'ouverture *Prométhée* de Beethoven : « Il nous est impossible de trouver dans ce thème un autre contenu que celui que nous venons d'esquisser [c'est-à-dire comprenant essentiellement des éléments musicaux], et surtout de nommer un sentiment qu'il exprime ou qu'il doit éveiller chez l'auditeur. »

37. Ainsi à l'époque baroque (1600-1750), on utilisait des formules musicales précises correspondant à tels sentiment, représentation ou idée exprimés par un texte (ce qu'on appelle le « figuralisme »).

comme langage. Ce qui est considéré comme un quelque chose de préexistant, et donc de donné, est en fait toujours déjà organisé ainsi qu'immédiatement re-travaillé. C'est pourquoi, dans une telle immanence de la « forme » à son « matériau », il devient quasiment impossible de les distinguer. En outre, les règles de transformation de ce « matériau » dans la perspective d'une création d'ordre artistique, ne peuvent être érigées qu'a posteriori et n'ont donc pas le statut de lois. Elles ne sont qu'indicatives d'une démarche qui n'est codifiée qu'après coup, à savoir empiriquement. Elles deviennent alors des techniques (voire des « recettes ») qui ne peuvent engendrer que des artefacts prédéterminés et reproductibles, donc non artistiques car non originaux. C'est à la démarche créatrice en elle-même qu'il faudrait porter son attention, en tant qu'elle donne certes une véritable légalité au contingent, en l'occurrence le sonore, mais sans que le créateur puisse (se) l'explicitier comme telle. Il serait alors souhaitable de faire appel à la notion de « génie » telle que Kant la met en place, laquelle correspond à la nature en l'homme comme ce qui permet de fournir des sortes de règles à l'art, mais sans que le créateur puisse en fixer un concept a priori<sup>38</sup>. Toute démarche artistique ne peut donc trouver sa signification qu'à travers son propre processus créatif, et ce sera à l'auditeur de tenter d'en réeffectuer le parcours.

Ainsi, une œuvre musicale ne renvoie en définitive qu'à son contenu sonore, organisé en idées musicales comme autant d'unités musicales en interaction, et ceci à travers un processus temporel de temporalisation comme déploiement d'un certain agencement sonore singulier pouvant valoir par lui-même. Des ébauches de sens mises en mouvement (recherche d'un geste sonore rythmé) à l'idée musicale constituée en un tout (la mélodie), l'œuvre nous oriente elle-même vers la constitution de son propre sens musical. Dès lors, une composition ne se présente pas comme un véritable objet susceptible d'être contemplé pour lui-même ou renvoyant à autre chose, comme dans les arts visuels qui (se) présentent (comme) un objet. On peut donc considérer la musique comme l'« art-limite » de tous les arts - et même de la poésie<sup>39</sup> -, car son sens est strictement immanent, sans renvoi aucun, alors que les autres arts renvoient toujours à des significations externes qui définissent en partie leur contenu. La musique ne signifie ni ne représente rien (à moins d'établir une convention qui associe telle motif musical à tel sentiment ou à tel événement du monde), et on y constate comme une mise à nu du cœur de l'activité artistique en ce qu'elle produit et organise du sensible qui fait sens par lui-même, ce dernier n'étant pas seulement rendu perceptible (manifesté par du sonore) mais « se trouvant » à même ce déploiement sonore dans son organisation. Ainsi la musique donne-t-elle à entendre du sens d'une manière bien spécifique : s'il y

38. Kant explicite cette notion dans les paragraphes 46 et 47 de la *Critique de la faculté de juger*.

39. Il est à noter que Hegel, quant à lui, place la poésie au sommet de son système des arts, cette dernière usant de la parole et étant ainsi le véritable « art de l'esprit », selon le critère qui veut que l'art se doit de manifester sensiblement « la vérité telle qu'elle est dans l'esprit ».

a du sens à percevoir auditivement en tant qu'il serait incarné dans des sons, il faut dans le même mouvement l'appréhender en tant que proprement musical (esthétique dans l'ordre musical). En effet, il ne s'agit pas de viser une signification à travers ce qui serait une « représentation » sonore, mais de se laisser affecter musicalement de telle sorte qu'on puisse alors constituer, de manière à chaque fois singulière, un sens musical à même le processus sonore. Pour cette raison, la perception musicale devra donc se désengager tout aussi bien du niveau purement sensible que de la sphère signitive dans lesquels nous sommes toujours déjà plongés, ce qui peut s'apparenter à une sorte de mise entre parenthèses à l'instar de l'*epochè*.

#### 2.2.4 *L'immanence du sens musical*

Et si la musique ne signifie rien, c'est qu'en fait et à proprement parler elle n'a pas une signification comme le mot, mais qu'elle est elle-même signification, comme l'indique très clairement B. de Schloezer :

Se souvenir d'une mélodie, c'est se souvenir exactement des sons dans leur enchaînement ; mais se souvenir d'une conversation, c'est se souvenir de ce qui a été dit, du sens des phrases ; les mots exacts je peux les avoir oubliés et j'emploierai d'autres termes, je résumerai. (...) En musique, le signifié est immanent au signifiant, le contenu à la forme, à tel point que rigoureusement parlant la musique n'a pas un sens mais *est* un sens : elle signifie en tant que sons.

Et il ajoute plus loin que :

... le sens de la musique étant immanent, on ne déchiffre pas le sens d'une phrase musicale comme on déchiffre un texte écrit dans une langue étrangère, en se servant d'un dictionnaire pour trouver l'équivalence des termes. On apprend à écouter et à comprendre la musique en l'écoutant.<sup>40</sup>

Ainsi le sens musical est-il strictement immanent à son propre déploiement sonore, lequel ne peut pas être traduit dans un autre langage ni expliqué autrement pour mieux en comprendre le contenu sans qu'il perde immédiatement ce qui le particularise comme cet enchaînement sonore et pas un autre. Dans une mélodie, de l'ordre dans lequel se sont succédées les notes peut émerger une unité musicale singulière et unique, laquelle doit néanmoins être constituée comme telle par l'auditeur pour en avoir le statut. On peut établir ici un parallèle entre l'œuvre musicale - comme déploiement immanent de son propre sens - et le corps humain : nous n'avons pas seulement un corps mais nous

40. B. de Schloezer, *Introduction à J.S. Bach*, Gallimard, Paris, 1947, pp. 30-31 (c'est l'auteur qui souligne) et p. 33. Cet ouvrage est en fait un essai d'esthétique musicale dans lequel l'auteur réfléchit sur la signification des principaux paramètres musicaux, ainsi que sur les éléments fondamentaux de toute composition (la mélodie, le rythme et l'harmonie).

sommes notre corps comme « corps propre ». Et mon corps n'est pas assimilable à un objet, il correspond au corps vivant qui est le mien en tant que je suis affecté (par le monde ou par un autre corps vivant) et en tant que je l'affecte : c'est littéralement le corps que je vis, et ceci comme un tout car porteur d'une signification qui lui est propre, mais qui ne peut se constituer pleinement comme humain qu'à travers le regard et le contact de l'autre (par exemple le nourrisson qui s'humanise par la mère)<sup>41</sup>.

Dès lors, si l'on peut retenir contre les tenants d'un intellectualisme musical l'objection selon laquelle on ne peut pas trouver d'acte de connaissance au sens strict dans l'expérience musicale en raison de son indétermination sémantique, on ne peut pas pour autant accepter certaines conséquences de cette conception qui permettraient de conclure que la musique est avant tout l'art de l'ineffable et de l'indicible, dépourvu en cela de toute signification et seulement apte à exprimer le plus directement possible nos émotions. En fait, ce genre de conception repose sur une simple analogie entre le caractère fugace, composite et ambigu des émotions et l'aspect de flux sonore mouvant, fluide et insaisissable que présente une œuvre musicale. On peut tout au plus comprendre l'établissement d'un tel parallélisme comme une simple métaphore, car il n'y a en fait aucune commune mesure entre des affects et des sons : si le sens musical est certes en partie indéterminé, comme le sont les affects, il ne faut pas s'en tenir là car cette indétermination s'inscrit dans des cadres (par exemple l'institution symbolique de la musique comme langage) qui sont pour nous comme autant d'horizons d'attentes, nous permettant de nous orienter vers une perception qui soit pleinement musicale et non pas exclusivement de l'ordre d'un ressenti émotionnel. Il ne faut donc confondre ni les réactions d'ordre instinctif que peut provoquer une musique légère et entraînante, ni les émotions ressenties subjectivement à l'audition d'une composition plus complexe, avec l'élaboration d'un « sentiment authentique »<sup>42</sup> dans une écoute véritablement attentive au sens musical de l'œuvre.

Il serait en fait souhaitable qu'une description du phénomène musical intègre ce qui y est effectivement en fonctionnement, que cela aille ou non à l'encontre de certaines idées reçues qui n'ont pour effet que d'orienter de façon unilatérale l'expérience musicale en l'appauvrissant vers une sorte de « sentimentalisme de la perception » où seul le ressenti aurait droit de cité. Or, quand on connaît la complexité de cette institution symbolique qu'est le langage mu-

41. En allemand, on distingue le *Leib* (corps vivant) du *Körper* (corps anatomique), et on pourra parler de *Leiblichkeit* à propos de tout ce qui concerne la sensibilité et le mode d'être affectif de quelqu'un.

42. Comme l'explique de façon détaillée M. Dufrenne qui y consacre quasiment tout un chapitre dans sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (PUF, Paris, 1953, T. II « La perception esthétique », chap. I « La présence »). Citons-en une phrase significative, où il montre comment s'élabore le véritable sentiment esthétique : « Et l'expérience esthétique nous montrera que le sentiment, sous sa forme la plus haute, est un immédiat qui a traversé une médiation [...], parce qu'il y a aussi une réflexion sur le sentiment par quoi le sentiment s'accomplit [...]. Le sentiment authentique est un nouvel immédiat. » (p. 471).

sical, comment nier qu'une certaine activité de synthèse soit à l'oeuvre dans la constitution du sens musical à travers la perception auditive d'un déploiement sonore, sous peine de manquer ce qui fait la spécificité d'une telle expérience? D'une part, il faudrait au minimum tenir compte du fait que toute écoute actuelle est déjà sédimentée par nombre d'habitus issus des écoutes précédentes, comme on le verra plus loin. Et, d'autre part, songeons *a contrario* à notre perplexité devant telle ou telle musique extra-européenne dont nous sommes incapables de suivre le déroulement car n'en possédant pas le système et les attendus. Même si nous pouvons à l'occasion en être touchés, comment discerner la part qui revient à la musique en elle-même (sans compter qu'elle est souvent destinée à remplir des fonctions sociales et religieuses précises dont nous ignorons souvent tout) et celle suscitée par notre propre imaginaire, sans doute bien éloigné de l'univers propre à ce genre de musiques.

Il ne s'agit donc pas d'opposer classiquement les deux pôles de l'expérience esthétique, le sensible et l'intelligible, mais de comprendre leur importance respective dans ce creuset qu'est l'expérience musicale. Si le ressenti y est bien premier, il y est tout aussi bien dernier, car s'élaborant progressivement par la médiation d'un effort de compréhension, c'est-à-dire en prenant la qualité d'un sentiment esthétique qui est comme une condensation d'affects (par exemple le plaisir d'écouter de la musique et de se sentir vivre d'une manière plus intense) menant à une émotion en tant que telle (par exemple la joie) ou à un état d'âme (le bonheur d'être en mesure d'apprécier de belles choses) : ce sentiment, certes fictif mais très intense, est ainsi rendu représentatif de ces mêmes affects, émotions ou états d'âme éprouvés empiriquement sous des variantes multiples. En retour, on pourrait dire qu'un tel sentiment viendrait contribuer, comme de surcroît, à constituer le sens musical de l'oeuvre écoutée, et ceci par l'élan qu'il nous redonnerait dans notre volonté de nous hausser à une compréhension musicale toujours plus accomplie de l'oeuvre en question. Ainsi l'auditeur se doit-il d'être partie prenante de ce processus, ne serait-ce que pour dépasser le simple ressenti et pouvoir percevoir un flux sonore comme un véritable discours musical cohérent, alors que les sons se présentent dans une successivité et en évanouissement tout en étant inégalement répartis dans leurs hauteurs et durées. Dès lors, certaines unités proprement musicales pourront se dégager et amener l'auditeur à saisir le sens de ce qu'il écoute, dans un ressenti qui se sera approfondi. La musique n'exprime donc pas tout d'abord un quelque chose, comme telle ou telle émotion, car sinon on serait encore dans le domaine de la représentation au sens large du terme<sup>43</sup>. On pourrait dire que l'expérience musicale démarre bien plutôt dans un registre beaucoup plus archaïque où du sens est en train de s'élaborer dans un processus temporel (différentiations qui émergent) mais, si nous sommes dès lors en parallèle avec le niveau même de l'affectivité (où les affects naissent et disparaissent sans qu'on ait vraiment prise sur eux), le processus musical n'en reste pas là car il

43. Puisque exprimer, c'est rendre sensible quelque chose par un signe.

met ces ébauches de sens en mouvement en les organisant par l'instauration d'un rythme musical, et ceci à travers un processus de temporalisation qui est minutieusement mis en place par le compositeur. On assiste ainsi dans le discours musical à l'élaboration progressive d'un geste sonore initial, comme par exemple dans le cas d'une anacrouse<sup>44</sup> qui sera mise en relief en accentuant et développant le levé initial, tout en transformant progressivement le posé qui s'ensuit en une nouvelle et grande anacrouse qui sera appréhendée à un niveau rythmique supérieur, et qui aura de ce fait intégré la première anacrouse, et ainsi de suite par emboîtements successifs : un processus musical va donc pouvoir s'élaborer au fur et à mesure de la progression d'un tel déploiement sonore et nous mener à la constitution d'un sens qui soit proprement musical.

### 3. LA PERCEPTION MUSICALE

#### 3.1 Introduction

##### 3.1.1 La constitution d'une mélodie comme un tout différencié

Dans ses *Leçons sur la conscience intime du temps (LCIT)*, Husserl montre que dans toute perception d'un son ou d'une succession de sons, il y a une visée spécifique, la « rétention » ou conscience du passé comme passé, avec son pendant, la « protention », qui oriente vers ce qui est à venir. Ainsi nous aurions conscience d'un seul et même son en tant qu'il dure, aussi bien que d'une succession de sons comme d'un tout. Or, s'il faut certes constituer l'unité immédiate de ce que l'on entend en visant les sons écoulés comme passés, et ceci au sein du son présent actuellement entendu (double intentionnalité<sup>45</sup>), il semblerait que la perception musicale s'effectue, comme nous l'avons vu, à la fois en deçà et au-delà des simples rétentions et protentions, ne serait-ce que pour appréhender une succession de sons comme constituant une unité musicale.

En effet, il nous faut déjà mentionner que, dans toute audition, sont à l'œuvre des synthèses passives qui ont pour fonction de relier les sons les uns aux autres, malgré l'hétérogénéité et la discontinuité de leur mode de succession, et de nous permettre ainsi de les considérer comme formant une suite ordonnée. Et l'une des difficultés majeures est qu'il n'est pas possible de revenir en arrière pour reconstituer cette succession comme un véritable enchaînement sonore, car toute succession dans le temps se déroule de façon irréversible. Dès lors, comment pouvoir relier entre eux des sons qui ont chacun un mode de résonance unique et différencié - ce que l'on ne peut pas prévoir a priori -, au-

44. L'anacrouse correspond à la ou les note(s) - le « levé »- qui précède(nt) un temps fort - le « posé » -.

45. Husserl, *LCIT*, §12, p. 47 : « [...] il appartient à l'essence de l'intuition du temps d'être en chaque point de sa durée [...] conscience *du tout juste passé*, et non pas simplement conscience de l'instant présent de ce qui apparaît comme objectivité qui dure. »

trement que par une pratique réitérée de l'écoute musicale? C'est en effet par la sédimentation d'habitus issus des synthèses passives qui y sont à l'œuvre que toute succession de sons pourra être perçue comme une série ordonnée.

Par ailleurs, une mélodie qui dure est une entité musicale d'un autre ordre qu'une simple suite de sons, car elle se déroule de façon organisée et articulée : elle se présente déjà comme temporalisante en ce que des différenciations y sont à l'œuvre. Dès l'apparition de la 2<sup>e</sup> note, avec sa hauteur et sa durée spécifiques choisies expressément par le compositeur, une sorte de différentiel sonore va se créer, qui correspond au « rythme » comme articulation des actes musicaux successifs, autrement dit le mode singulier dans lequel la musique se réalise dans le temps. Et ce geste sonore inaugural, comme différence initiale porteuse d'un sens en devenir, ira en s'approfondissant et se diversifiant au fur et à mesure que les notes vont s'enchaîner, pour aboutir à ce tout articulé (rythmé) qu'est une mélodie. Or, pour constituer une telle entité musicale complexe résultant d'un certain mode de temporalisation (au delà des simples hauteurs des sons), il faut que le flux de conscience épouse le rythme issu de cet écart initial, faute de quoi - et sauf à postuler une subjectivité absolue - on tomberait dans une régression à l'infini. En effet peut-on, avec un tel postulat, concevoir une conscience originaire du temps qui ne soit pas « conscience de » avec tout ce que cela entraîne comme apories<sup>46</sup> et, dès lors, se contenter de raccrocher la série des rétentions à une impression originaire, dans une intentionnalité analytique qui pourrait discriminer cet instant comme instant, lequel est pourtant toujours déjà passé car situé au sein d'un processus temporel irréversible et qui n'est pas forcément continu<sup>47</sup>? Or, de même que la mélodie est toujours temporalisation en tant qu'elle forme un tout différencié non assignable à une simple succession de sons, n'y a-t-il pas précisément, dans une sorte de parallèle, un mode de temporalisation propre à la conscience, à savoir toujours déjà un écart de la conscience par rapport à elle-même? Il faut noter que c'est à Marc Richir que nous devons une telle approche de ce problème épineux ; il constate ainsi :

[...] que les rétentions ne sont plus attachées sans solution de continuité à des impressions originaires - comme dans l'exemple abstrait de Husserl [des *LCIT*]-, mais elles-mêmes distribuées, avec les impressions dont elles sont *déjà* distantes, *selon le rythme même* du temps se temporalisant en présence dans la phase de présence.<sup>48</sup>

46. Pour qu'elle soit « conscience de », il faudrait qu'il y ait dans le temps un « présent » déjà là dans lequel elle puisse prendre place, comme l'a souligné à maintes reprises Marc Richir au cours de son séminaire de l'hiver 2003-04, intitulé : « Apories sur le temps (Sur les manuscrits de Bernau) ».

47. C'est la position de Husserl dans ses *LCIT*. Voir §13, p. 48: « [...] il est nécessaire *a priori* que la rétention soit précédée d'une perception, et donc d'une impression originaire correspondante »

48. M. Richir, « Discontinuités et rythmes des durées : abstraction et concrétion de la conscience du temps », in *Rythmes et philosophie*, Kimé, 1996, p. 107.



Ainsi, il n'y a pas de fixation possible d'un quelconque instant dans ce registre archaïque de temporalisation, mais un écart originaire dans lequel du sens est en train de se faire (« phase de présence »). Pour ce qui nous concerne, c'est précisément à partir de ce flux de conscience originaire qui, selon M. Richir, est toujours en avance et en retard par rapport à lui-même, que nous serons en mesure de constituer la mélodie comme un tout différencié - et ceci selon le rythme musical qu'elle propose -, dans une constitution (provisoire) de son sens en une certaine unité (« phase de présent »). A l'issue de ce premier examen de ce qui est en fonctionnement dans une perception musicale, on peut relever que la constitution d'une unité musicale de base comme la mélodie ne se fait pas à partir d'une simple visée objectivante, mais bien dans un certain écart originaire de la conscience, laquelle est comme mise en mouvement par le rythme propre à ce processus sonore : une telle unité ne se dégage donc que progressivement de la suite des sons qui s'enchaînent dans un certain rythme et n'est jamais vraiment stabilisée en tant que telle car susceptible de s'enrichir en permanence.

### 3.2 *La phantasia perceptive en musique*

#### 3.2.1 *Que perçoit-on vraiment en musique ?*

Une autre difficulté nous attend : comment constituer une telle unité à partir du moment où, comme nous l'avons vu, le sens musical est strictement immanent, puisqu'il ne signifie ni ne représente rien ? Et peut-on tenir un quelconque discours sur la musique, c'est-à-dire une mise en place conceptuelle qui soit comme une prise en compte et une description fidèle du phénomène musical et non pas, finalement, une simple métaphore, aussi élaborée soit-elle ? La question se pose alors de savoir si l'on peut rendre compte de ce que peut être une perception musicale, c'est-à-dire une perception esthétiquement accomplie dans l'ordre musical. Or, comme on l'a vu en introduction, si la *phantasia* perceptive est constitutive de la conscience esthétique, à quoi peut-elle correspondre en musique ? Qu'est-ce qui serait immédiatement neutralisé lorsque l'on écoute une œuvre musicale et que signifierait « passer dans le registre du 'comme si' » ? Si le sens musical est bien strictement immanent à son propre déploiement sonore, lequel ne renvoie à rien, qu'est-on censé appréhender dans l'imaginaire ? En effet, dans l'audition d'une œuvre musicale, nous ne sommes pas, comme au théâtre selon Husserl, en train d'imaginer une histoire fictive avec des personnages et des situations imaginaires au-delà de ce que l'on voit et entend sur la scène<sup>49</sup>. Certes, dans une perception musicale, le sonore en tant que tel est mis entre parenthèses, mais que perçoit-on alors ?

49. Husserl, Hua XXIII, tr. fr. sous le titre : *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, texte 18 b, p. 486 : « Dans une représentation théâtrale, nous vivons dans un monde-de-*phantasia* perceptive (*perzeptiver*), nous avons des « images » dans l'unité d'enchaînement d'une image, mais pas pour autant des images-copies. »

N'est-on pas déjà avec le processus musical lui-même en régime de *phantasia*, dans la mesure où le système musical forme comme un monde à part avec ses propres règles, un monde qui s'auto-suffit et fonctionne sans déterminations autres que musicales, et qui aboutit à nous faire entrer dans un certain mode de temporalisation qu'est le rythme musical. Il semblerait dès lors que l'auditeur perçoive en *phantasia* des rythmes particuliers (des différences musicales spécifiques), ce qui nous situe au niveau même où du sens peut s'élaborer, en deçà de l'intuition imaginative selon Husserl. En effet, tout ce que nous imaginons sur ce mode du « comme si » esthétique se situe déjà dans un horizon dans lequel des configurations sont rendues possibles, même si elle ne sont pas déterminées précisément, alors que la perception d'un rythme se fait au niveau même de la conscience originaria qui est simplement temporalisante. Par exemple, si j'imagine le personnage d'Emma Bovary à la lecture du roman de Flaubert, il y a inévitablement une sorte de renvoi à une forme humaine féminine, même si ses contours restent flous car en *phantasia*<sup>50</sup>. Par contre, en musique, ne serions-nous pas directement transportés dans un registre purement temporalisant et touchant à l'affectivité, où se constitueraient progressivement des complexes fictifs d'émotions qui seraient comme des condensations à partir des ébauches de sens élaborées en *phantasia* à travers l'audition? Il semblerait que nous assistions dans le déploiement d'une oeuvre musicale importante à la naissance d'un certain rythme qui trouverait des résonances affectives en nous, au niveau même où les écarts se creusent dans le registre le plus archaïque de la conscience, et ceci pour laisser le sens advenir sans qu'il soit toujours déjà déterminé au préalable.

Et le sens musical étant strictement immanent à l'agencement sonore d'une oeuvre, il semble tout aussi indispensable de suivre attentivement le déroulement d'une composition afin d'en rendre plus explicite l'élaboration, car une oeuvre musicale est à elle-même sa propre référence, ne renvoyant pas à une quelconque représentation. Il faudrait alors dire que le sens musical ne pourrait se constituer pleinement que dans une véritable « compréhension musicale » de la façon dont se déroule une composition. Cela nécessitera certes une mise entre parenthèses, aussi bien du simple son physique que d'un quelconque savoir musicologique préalable ; cependant cette double neutralisation ne doit pas nous détourner du fait musical lui-même, mais au contraire nous y ramener : la perception musicale doit toujours déjà s'inscrire dans un monde proprement musical, lequel est en dehors du monde réel et n'a aucune commune mesure avec les discours que l'on peut tenir à son propos. Mais alors, dans

50. Cela ne veut toutefois pas dire que l'on imaginerait un tel personnage de roman comme s'il s'agissait d'une image, à savoir comme on se le représenterait d'après un portrait. En atteste le fait que la plupart des adaptations cinématographiques de romans sont des échecs, car fixatrices de l'imagination, ce qui va dans le sens contraire de ce que devrait être une expérience esthétique. Et si certains films de ce genre peuvent être réussis, c'est qu'ils sont par eux-mêmes des oeuvres d'art et n'ont alors plus que de lointains rapports avec l'oeuvre littéraire sur laquelle ils s'étaient appuyés.

une perception qui se voudrait musicale, la *phantasia* perceptive serait distribuée et multipliée au fil de la temporalisation d'un seul et même mouvement, puisque cette neutralisation, qui doit en passer notamment par le refus de tout apport d'une signification externe, prendrait la valeur d'un acte de réduction en ce qu'il serait motivé par la volonté de compréhension du phénomène musical en lui-même. Il faut se garder d'en rester à cette conception de la conscience esthétique dans laquelle une imagination serait en fonctionnement dans un enveloppement immédiat sans phase de reprise et nous transporterait immédiatement dans un « comme si ». Or, dans l'expérience esthétique, on est forcé de tenir compte d'une certaine forme de dépendance au sensible, puisque c'est un objet bien spécifique, l'œuvre d'art, qui en est à l'origine. N'est-on pas alors contraint de relever le paradoxe que suppose cette conception où l'aspect sous lequel se présente l'objet esthétique serait tout de suite mis entre parenthèses ?

### 3.2.2 *Spécificité de l'œuvre d'art*

En effet, le propre d'une œuvre d'art est de se présenter comme du sensible organisé d'une manière spécifique en tant qu'il peut faire sens par lui-même en raison de l'unicité propre à sa configuration. Un objet ne peut être qualifié d'« esthétique » que s'il est susceptible, par la qualité et l'originalité de sa confection, d'inciter à une expérience esthétique dans laquelle un certain ressenti d'une qualité tout à fait unique pourra se manifester chez le spectateur. Ainsi, c'est le mode même d'apparition<sup>51</sup>, en tant qu'il est suggéré par l'œuvre elle-même (laquelle est un quasi-sujet), qui est en question dans ce type d'expérience. Car si le spectateur vise en fin de compte un certain sens proprement esthétique au-delà des apparences sensibles, ce sens ne peut toutefois commencer à se constituer que par l'intermédiaire de cette production tout à fait singulière et à chaque fois originale qu'est l'œuvre d'art : à proprement parler, cette dernière, bien plus que de révéler un sens à travers une apparence sensible qu'il faudrait dépasser, donne plutôt du sens à percevoir - à voir ou à entendre - en vertu même son type d'organisation sensible. Ainsi l'expérience esthétique nécessite-t-elle, nous semble-t-il, une perception globale et complexe comprenant un faisceau de visées qui s'inscrit certes dans le cadre de *phantasiai* perceptives, mais doit aussi passer par une attention à l'objet esthétique dans sa manifestation sensible, laquelle est déjà par elle-même un mode spécifique d'apparition de l'objet (pictural ou musical par exemple). C'est ainsi que nous pourrions accéder au sens proprement esthétique, et ceci dans un ressenti devenu véritable sentiment.

Dès lors, la question principielle sera pour nous la suivante : pour un au-

51. A savoir le fait que tout objet soit conscient dans un certain type d'apparition (*Erscheinungsweise*) ou de représentation, c'est-à-dire dans une orientation spécifique. Voir Husserl, Hua XXIII, tr. fr. sous le titre : *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, texte 15 h, p. 375 : « L'évaluation esthétique dépend par essence de la distinction entre conscience d'un objet en général et *type d'apparition* de l'objet. [...] et le type d'apparition peut alors être ce qui détermine un comportement esthétique [...] ».

diteur, comment réaliser l'unité du processus musical dans une telle *phantasia* perceptive, étant donné que le sens musical est strictement immanent, et sachant que ce processus ne représente ni ne signifie rien et nécessite une instance intermédiaire, l'interprète, pour être mis en présence de l'auditeur ? En outre, en raison même de la spécificité d'un tel processus temporel comme temporalisation, l'auditeur est quelque sorte contraint puisqu'il doit tenter de couler son courant de conscience dans le flux continu du processus musical, sous peine de ne pas effectuer une véritable expérience musicale. Mais la perception musicale n'en serait pas pour autant passive et strictement dépendante du déploiement sonore, car on assiste en fait à une réappropriation de ce déploiement comme processus musical. En effet, l'auditeur contribue à en co-constituer le sens, qui n'est ni donné ni explicite pour lui (ce qui est aussi le cas pour le compositeur ou l'interprète) car, d'une part, il se présente sous une apparence de continuité mais se déroule de manière discontinue et évanescence et, d'autre part, il est composé de strates de différents niveaux comme autant d'unités musicales à constituer comme telles (mélodies, phrases, parties d'un mouvement telles que l'exposition, le développement et la réexposition dans la forme-sonate).

Faudrait-il donc s'en tenir à un plaisir esthétique immédiat, dans une sorte d'« imagination esthétique » qui nous transporterait instantanément dans un « comme si », ou bien ne pourrait-on pas dire qu'il y a une sorte de cheminement grâce auquel on en viendrait à la perception en *phantasia* au fil d'un détour comme tentative de comprendre musicalement l'œuvre que l'on est en train d'écouter ? Il semble bien que le ressenti initial doive s'approfondir à travers un acte de compréhension du sens en tant que proprement musical, acte d'ordre réflexif mais non déterminant. La question sera finalement de savoir quel type *d'épochè* pratiquer et quoi mettre entre parenthèses, non seulement pour qu'une perception auditive devienne musicale et que s'en dégage un sens esthétique, mais encore pour pouvoir en rendre compte dans un discours qui soit phénoménologique et non pas une simple reconstruction. Faudrait-il effectuer une sorte de réduction, qui serait essentiellement d'ordre méthodologique, pour atteindre le phénomène musical en lui-même, en tant que l'on tente de le décrire ? On retracerait ainsi le cheminement qu'effectue toute perception musicale qui, si elle semble devoir en passer par une mise entre parenthèses du matériau sonore ainsi que de certaines représentations externes à l'expérience musicale, ne doit cependant pas aboutir à négliger l'organisation musicale de l'œuvre elle-même. Dès lors, nous tenterons d'éclairer progressivement ce qui nous semble le point essentiel dans l'expérience musicale, à savoir le comment de cette articulation entre le niveau du ressenti et celui de la compréhension, en examinant comment se constitue l'écoute en tant que musicale, certes au-delà de la simple audition d'un phénomène sonore, mais dans une attention au déploiement de l'œuvre comme processus musical.

### 3.3 *La perception musicale peut-elle s'effectuer en dehors de tout savoir ?*

#### 3.3.1 *Intuition originare et phénomène musical*

L'immanence du sens musical ne sera donc pas sans poser nombre de problèmes quant à sa constitution dans une perception auditive qui se voudrait accomplie, c'est-à-dire musicale. C'est seulement par une volonté de saisir ce sens en tant qu'il est musical qu'une écoute pourra se révéler adéquate et authentique. Or, ce qu'on pourrait appeler une « compréhension musicale » n'en revient pas à la prétention d'avoir réussi à fixer le sens musical en une signification, elle doit bien plutôt témoigner d'une tentative de constitution de ce sens à travers l'audition. En effet, c'est le maintien de l'attention à un niveau d'écoute tel qu'il mettrait entre parenthèses tout ce qui n'est pas musical qui nous permettrait d'arriver à un certain accomplissement dans la perception musicale, laquelle est à concevoir comme une tâche quasi infinie puisqu'il y a toujours un excédent de sens, en raison de l'infinie richesse de ce réseau de significations internes que recèle toute composition importante. Si l'on veut effectuer une description phénoménologique du phénomène musical, il faut donc en revenir à ce qui est ou n'est pas intuitivement donné dans l'expérience musicale<sup>52</sup>. On pourra se demander si la perception musicale a bien lieu en dehors de tout savoir, ou si l'on ne peut pas quand même y trouver des intentionnalités d'ordre théorico-pratique en fonctionnement - des connaissances, même implicites, d'ordre musical et/ou musicologique qui pourraient favoriser la compréhension musicale, ou encore des règles d'écoute qui seraient à observer et qui se transformeraient en *habitus*? Mais d'un autre côté, toute constitution du sens musical pourrait dès lors être suspectée, d'une part, de s'en tenir surtout à des préoccupations d'ordre technique et, d'autre part, d'ajouter subrepticement des significations externes au phénomène lui-même, lesquelles seraient prises pour le sens musical proprement dit.

#### 3.3.2 *Mise entre parenthèses du moi psychologique : vers le « moi esthétique »*

On peut d'ores et déjà considérer que le moi empirique de la vie quotidienne, 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 ». Il serait donc souhaitable de tenter de suivre l'itinéraire proposé par l'œuvre, et ceci afin d'entrer dans une véritable conscience esthétique musicale. Pour cela, il faudrait se débarrasser de certaines scories que sont les idées reçues et les habitudes sclérosées d'écoute qui en sont issues, ainsi que de toute projection d'affects sur ce que l'on écoute. Contrairement à la thèse de R. Ingarden qui en

52. C'est la question que se pose D. Pradelle dans son article : « Y a-t-il une description musicale vierge de tout savoir? », in *Musique et philosophie*, Orfeo, L'Harmattan Paris, 2005.

reste, dans son examen de l'œuvre musicale, au moi empirique en gardant les opinions communes et pré-scientifiques « avant qu'une quelconque interprétation théorique ne vienne influencer nos intuitions premières »<sup>53</sup>, il convient donc de réduire la part empirique (psychologique) du moi à l'œuvre dans toute écoute, et de mettre par là même l'attitude naturelle entre parenthèses puisqu'elle est précisément non esthétique car attachée aux objets du monde. Il ne faut donc pas en rester aux simples opinions sous prétexte de rejeter toute théorie qui déterminerait d'en haut une esthétique musicale, mais bien plutôt s'attacher à débusquer toute projection d'un quelconque sens externe sur l'œuvre musicale, quel qu'il soit. En effet, malgré la part de facticité inhérente à toute écoute, il y a comme un « sujet esthétique » en fonctionnement dans toute expérience esthétique. Même si cette dernière est par essence particulière en tant qu'elle est vécue différemment par chaque sujet qui y participe, il semble que le moi empirique doit tout d'abord s'oublier afin d'épouser le rythme même instauré par l'œuvre et laisser ainsi le sens musical se déployer dans toute sa richesse, à savoir au-delà du ressenti immédiat.

Dès lors pourra se dégager un type de fonctionnement esthétique dans l'ordre musical, lequel ne se réduira pas à effectuer une simple induction qui en viendrait à dégager des caractéristiques récurrentes à partir d'écoutes répétées d'une même œuvre (voire d'une partie des œuvres d'un compositeur ou d'une époque, pour en déterminer le style) : une perception musicale consistera bien plutôt en une véritable constitution de sens de la part d'un « sujet musical ». Cependant, il est à remarquer que chaque auditeur semble posséder déjà un minimum d'expérience lorsqu'il écoute actuellement une œuvre : des habitus se sont sédimentés à partir d'écoutes précédentes. Un « moi musical » est donc en permanence en train de se développer, intégrant progressivement et implicitement les caractéristiques des grandes œuvres du répertoire et devenant familier avec le style de tel ou tel compositeur, sans oublier la prise en compte des codes musicaux propres à l'institution symbolique qui soutendent les pratiques musicales d'une époque. L'auditeur doit être attentif au déroulement musical et non à son propre moi empirique. Et si nous sommes pourtant là dans le domaine de la facticité propre à toute écoute, autrement dit dans une pratique qui est à prendre en compte car contribuant à façonner notre perception des œuvres musicales, cela ne doit pas se confondre avec la facticité du moi de la vie quotidienne et de l'opinion : contrairement à ce dernier, le « moi pratique musical » n'est donc pas à mettre entre parenthèses, même si son statut reste à déterminer plus précisément dans la constitution du sens musical<sup>54</sup>.

53. R. Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, tr. fr. chez Christian Bourgois, Paris, 1989, Introduction, p. 41.

54. Comme le souligne A. Schütz dans « Fragments toward a phenomenology of music », §17, p. 259: « [...] lorsqu'il écoute, l'auditeur fait usage d'expériences antérieures qu'il a eues du type de musique qu'il écoute. Il possède un certain savoir de son type général et de son style. Ce savoir fonctionne comme cadre de référence auquel il réfère son expérience actuelle ».

### 3.3.3 *Le statut à accorder à la sphère du théorico-pratique en musique*

Le phénomène musical, en raison de son appartenance à la sphère esthétique, s'inscrit en outre dans des institutions symboliques plus générales qui nécessitent, pour être intégrées, des pratiques se sédimentant en habitus esthétiques mais qui appartiennent cette fois-ci à une interfacticité où se codifient implicitement les attitudes à respecter en présence d'une œuvre d'art. Cette dernière se trouve en effet placée au centre d'un réseau où théories, pratiques diverses et types de perceptions viennent s'entremêler. S'il nous faut certes acquérir certaines habitudes dans la fréquentation des œuvres d'art, il est souhaitable de posséder également un minimum de connaissances en histoire de l'art, telles que certaines notions et théories esthétiques (le « beau » ou le « style » par exemple, ou encore la « *Gestalttheorie* ») qui ont peu ou prou façonné les pratiques artistiques et la réception des œuvres. Même si ces catégories peuvent être importées de la philosophie ou des sciences positives et négliger la singularité des œuvres (si on ne les assouplit pas quelque peu), elles sont très importantes car elles façonnent le cadre dans lequel une perception visuelle ou auditive devient possible. Par exemple, l'auditeur devra être attentif tout à la fois à ce qui fait la spécificité du processus musical et au fait qu'il s'inscrit dans une institution symbolique comme structure codifiant fortement la musique comme langage (par des catégories musicales), structure plus ou moins en rapport avec l'histoire des idées et qui peut évoluer considérablement selon les époques, pour aller jusqu'à changer complètement la façon d'entendre jusqu'alors en vigueur. Ainsi, l'auditeur aura intégré quelques notions d'esthétique, ainsi qu'une certaine connaissance (même implicite) du langage musical. Le phénomène musical n'est donc pas susceptible de se donner comme tel sans faire l'objet d'une constitution à plusieurs niveaux, dont la réflexion théorique fait partie indirectement comme ayant contribué à en orienter en amont les modes d'apparition (travail de création et d'interprétation) et de perception (travail de l'audition). Il ne semble pas que l'on puisse constituer « tout naturellement » un tel phénomène si complexe, car ce qu'on prendra pour un flux sonore jailli de l'inspiration du compositeur, et censé exprimer telle ou telle émotion dans laquelle on se laisserait emporter, se présente bien plutôt comme un processus stratifié se situant au carrefour du théorique et du pratique, et qui nécessite des habitus pour pouvoir s'y repérer et trouver certaines orientations d'écoute. L'attitude naturelle, dans son immédiateté, est précisément antinomique de l'attitude esthétique, laquelle recherche une perception et un ressenti particuliers détachés de la vie quotidienne, et ceci à travers le contact avec les œuvres d'art et les grandes idées qui ont pu en être à l'origine : les œuvres d'art sont à considérer comme nos véritables maîtres d'apprentissage, et seule une longue fréquentation avec elles nous permettra de les décrypter et d'accéder à une véritable conscience esthétique.

Cet extrait est cité par D. Pradelle dans son article intitulé : « Y a-t-il une description musicale vierge de tout savoir? », in *Musique et philosophie*, Orfeo, L'Harmattan Paris, 2005, p. 22.

Il semble bien qu'il y ait toujours à l'œuvre des médiations dans l'écoute d'une composition, médiations qui, non seulement permettent en définitive d'orienter l'audition - puisqu'il y a toujours un minimum de connaissances en histoire de l'art et en musicologie chez l'auditeur<sup>55</sup> -, mais résultent également de l'acquis des écoutes précédentes - comme habitus résultant des synthèses passives qui se sont sédimentées -. Ces médiations autoriseront l'auditeur à entrer dans la co-constitution du processus sonore comme musical (avec le compositeur et l'interprète), et le familiariseront avec le langage d'une époque ou le style d'un compositeur, voire d'une œuvre en particulier, ce qui aura pour effet d'enrichir progressivement son écoute et d'en augmenter la plasticité. En outre, c'est sans compter sur cet intermédiaire indispensable qu'est l'interprète qui véhicule, à travers l'exécution d'une œuvre, toute une pratique et propose une certaine vision musicale de l'œuvre. Cela nécessite un certain savoir, et c'est pourquoi les interprètes cherchent à acquérir des notions de musicologie et d'organologie<sup>56</sup> leur permettant notamment de mieux respecter le style d'une époque et le type de jeu instrumental qui y était en vigueur (notamment codifié dans les méthodes instrumentales de l'époque). D'ailleurs, n'est-ce pas dans la multiplicité des interprétations (par le même interprète ou par des interprètes différents issus d'écoles instrumentales différentes selon les pays) que l'on peut commencer à se faire une idée de la direction à emprunter dans la constitution du sens musical ? Chaque interprétation peut ainsi être considérée comme une sorte de variation co-constitutive du sens de l'œuvre, non pas en tant que variation menant à une eidétique (une interprétation ne peut pas être considérée comme un exemple quelconque), mais plutôt comme donnant une certaine orientation telle une proposition d'écoute « à prendre ou à laisser », selon la pertinence que l'auditeur lui attribuera.

Mieux encore, une reprise réflexive ultérieure pourrait s'avérer fructueuse pour l'auditeur, en ce qu'il intégrerait des éléments, stabilisés provisoirement, de pratiques et de connaissances, ce qui lui permettrait de faire un saut qualitatif dans l'acuité de son écoute vers une constitution toujours plus pertinente et riche du sens musical : le moi se ferait en quelque sorte de plus en plus « musical ». Cet apport de l'auditeur doit donc être pris en compte à la condition même qu'il se soit identifié provisoirement au processus sonore qui va progressivement se révéler comme « musical », dans un mouvement quasi infini d'enrichissement de son ressenti et de sa compréhension musicale. On pourra d'autant mieux apprécier la très grande richesse du sens propre à une œuvre musicale qu'on en passera par les apports successifs des différentes pratiques (formation d'habitus esthétiques dans l'écoute), ainsi que par l'acquisition de

55. A noter que ce type de savoir acquis par l'expérience vient surtout d'un besoin de représentation et de thématization qui est cette fois-ci bénéfique en ce qu'il aide à la compréhension musicale. Cela en passe souvent par certaines lectures qui nous orientent, à commencer par les commentaires que l'on trouve dans les programmes de concert ou les livrets accompagnant les disques, ou encore par les dictionnaires de musique et les monographies de compositeurs.

56. L'organologie est l'étude des instruments de musique.



certaines connaissances (notions d'esthétique, catégories musicales, style d'un compositeur), voire par une exécution instrumentale personnelle de l'œuvre en question. Un tel « savoir du musical » emmagasiné au fur et à mesure aura pour effet, non pas de simplement ressaisir le processus musical dans une unité reconstruite après coup, mais d'orienter l'oreille - qui pourra contribuer en retour à transformer certaines catégories musicales - en lui donnant l'accès au sens musical et de magnifier ainsi le plaisir esthétique ressenti dans une telle écoute.

### 3.3.4 *Evolution du langage musical et relativité des catégories musicales*

En outre, il faut impérativement tenir compte de l'évolution du langage musical, lequel s'est considérablement modifié au cours du temps. Ainsi, nous avons vu que des changements importants et décisifs ont eu lieu dans la manière même de composer, et ceci à des moments charnières où l'institution symbolique de la musique se transforme considérablement (ce qui peut s'apparenter à des changements de paradigme). Il est à noter en outre que le style d'un compositeur peut évoluer tout au long de sa carrière, ce qui montre que le processus de création contribue à faire découvrir les potentialités du langage musical. Sur une plus grande échelle de temps, on constate du côté de la perception auditive une lente progression au cours des siècles dans l'acceptation de ce qu'on appréciait auparavant comme des « dissonances » : ce qui, dans un premier temps, sonnait désagréablement pour l'oreille sera finalement « entendu » comme une « consonance ». Par exemple, l'accord de tierce majeur<sup>57</sup>, s'il était considéré comme un rapport dissonant dans la polyphonie naissante du Moyen-âge tardif (XIII<sup>e</sup> siècle), a été progressivement accepté et intégré comme consonance à la fin de la Renaissance (XVI<sup>e</sup> siècle). Il semblerait donc que se développe une plus grande tolérance de l'oreille, ce qui contribue à l'évolution du langage musical, mais n'est pas sans parfois poser des difficultés théoriques. On peut citer l'exemple du problème quasi insoluble que pose la tierce mineure, intervalle qu'on ne trouve pas dans la série des harmoniques et qui ne peut donc avoir un fondement naturel comme l'a pourtant prétendu J. P. Rameau<sup>58</sup>. Plus généralement, une catégorie musicale ne sera véritablement pertinente dans l'orientation de notre écoute d'une œuvre que si elle correspond au contexte historique dans lequel ce morceau a été composé. Par exemple, il serait absurde de prétendre trouver un véritable sens musical à une œuvre de Debussy si l'on fait appel pour s'y orienter aux catégories classiques de « mélodie » ou de « progression tonale », alors que nous sommes en présence d'une musique qui travaille sur un paramètre comme le « timbre », qui n'avait pas encore été vraiment considéré pour lui-même auparavant. Chez

57. Les intervalles en musique sont divisés en « juste » (octave, quinte et quarte, qui sonnent toujours de la même façon) et en « majeur » ou « mineur » (sixte, tierce et seconde, qui ne correspondent pas à des rapports simples et qui sont donc fluctuants selon les systèmes).

58. J. P. Rameau, *Traité d'harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722.

Debussy, nous avons en effet affaire à des sortes d'« étagements sonores » où les notes n'ont pas de valeur en elles-mêmes mais participent plutôt des diverses résonances propres aux accords et/ou motifs initiaux, des résonances qui sont, pour ainsi dire, « façonnées » et « sculptées » par le compositeur. Il faut donc faire attention à ne pas projeter sur une œuvre, aussi bien du passé que contemporaine, des catégories musicales figées dans des manuels (toujours un peu, voire totalement dépassés, par la pratique), mais qui sont souvent passées dans le sens commun<sup>59</sup>. Ce souci de l'authenticité dans l'approche d'une musique est illustré depuis quelques décennies par le « mouvement baroque » qui prône un retour à une interprétation respectueuse des pratiques et théories de l'époque, ce qui nous autorise désormais à accéder à certaines œuvres jusqu'alors quasiment « inaudibles », c'est-à-dire dont on n'arrivait pas à percevoir l'intérêt musical.

Les surprises que nous réservent les compositeurs dans leur utilisation du langage musical permettent donc une évolution de l'institution symbolique, avec par exemple l'utilisation originale de certaines catégories musicales fondamentales dans un jeu par rapport aux normes établies (ainsi de l'harmonie chez Mozart ou du rythme chez Beethoven), la mise en relief de paramètres jusqu'alors non exploités entièrement comme le timbre ou les nuances (les variations d'intensité et de timbre peuvent devenir structurelles et créer une « mélodie » d'un autre genre<sup>60</sup>), ou encore le maniement de modulations imprévues ainsi que la mise en place de superpositions de thèmes auparavant entendus séparément dans des tonalités différentes (polytonalité), et même le travail sur les variations et superpositions de rythmes à des échelles variables, sans oublier le travail effectué en permanence sur les combinaisons de timbres (dans l'orchestration qui peut aller en se raffinant à l'extrême). Dès lors, si l'oreille en reste à certaines habitudes d'écoute propres à une époque ou figées dans un classicisme d'école, elle sera dans l'incapacité de percevoir quoi que ce soit du sens musical qui pourrait se dégager aussi bien d'une composition contemporaine novatrice que d'une œuvre venant d'un passé lointain, ce qui se traduira le plus souvent par un rejet et l'impression d'être dans une sorte de brouillage sonore. Mais l'étrangeté et/ou la nouveauté peuvent aussi séduire l'oreille et rien que l'oreille, ce qui veut dire à notre sens que l'oreille s'est adaptée, mais sans que ces nouvelles catégories musicales soient explicitées comme telles ; et il devra bien y avoir un moment où un passage par le théorico-pratique s'avèrera nécessaire, étant donné que ces futures catégories musicales - qui seront de toute façon de l'ordre de la « généralité empirique » et non pas de l'« essence », car

59. Les catégories musicales usuelles sont le résultat d'une codification réductrice utilisée à des fins pédagogiques, et qui concerne surtout la période dite « classique » en musique (1750-1820).

60. Ainsi de la *Klangfarbenmelodie*, mot créé par Schönberg qui voulait montrer que l'on pouvait aussi « produire des suites semblables [à la mélodie organisée selon une suite de hauteurs de notes différentes] à partir de l'autre dimension de la couleur sonore, de ce que nous nommons en général timbre [...] ». (*Traité d'harmonie*, 1911).

issues de pratiques -, devront être explicitées pour elles-mêmes, afin d'orienter en toute connaissance de cause l'oreille vers ce nouveau mode d'écoute, seul apte à nous faire entrer dans l'œuvre en question pour effectuer une véritable expérience musicale et esthétique.

Ainsi, nous sommes dans un cercle : si le théorico-pratique ne doit pas être mis entre parenthèses car il contribue à orienter l'oreille, il faut tout de même relativiser son apport dans la mesure où le langage musical évolue en raison même des nouvelles exigences d'écoute proposées par les compositeurs ; et si l'on doit bien accorder la priorité à l'audition en tant que telle, cela doit se faire dans un certain cadre qui puisse guider l'oreille vers ce qui est à entendre. Une perception qui se voudrait musicale s'inscrit donc dans un horizon d'attentes formé aussi bien des habitus comme sédimentation des expériences auditives et musicales passées que de la prise en compte souvent implicite des normes esthétiques et musicales de l'époque (propres à tel ou tel type de langage musical) ou encore de la connaissance que l'on peut avoir de ces dernières dans une réflexion a posteriori (théories et analyses musicales), ce qui rejaillira sur les écoutes ultérieures. Mais un tel horizon n'est en aucun cas déterminant de l'expérience musicale, car toute œuvre importante joue avec les règles du langage musical, voire peut en instituer de nouvelles (lesquelles seront à nouveau mises en question, etc.) : si c'est le compositeur qui dicte les nouvelles règles, l'auditeur doit cependant être partie prenante dans la constitution du sens musical, car c'est lui qui acceptera finalement ou non ces nouveautés musicales, et ceci dans un processus de réappropriation. L'auditeur est donc à considérer comme le co-créateur de l'œuvre et ce, qu'il soit contemporain de l'œuvre ou non<sup>61</sup>.

Qu'est-ce qui doit en définitive être mis entre parenthèses pour avoir accès au phénomène musical ? En tout état de cause, toute projection de significations externes sans rapport direct avec l'œuvre elle-même, sous forme de catégories figées hors du temps et appartenant aussi bien à une esthétique par trop générale (qui ne résulte souvent que d'une mise en conformation avec un système philosophique de ce qu'est censée être une expérience artistique et esthétique vivante), qu'à une musicologie se voulant normative (souvent obsolète car toujours en retard par rapport à l'évolution permanente du langage musical). Ces types de notions doivent plutôt être considérées comme des sortes de « généralités empiriques », lesquelles sont intégrées dans une pratique dans une interaction constante. En effet, il faut tenir compte de l'unicité et de l'originalité propre à toute composition importante dont le sens musical ne sera jamais fixé d'avance mais toujours à constituer, et donner par conséquent la priorité aux droits de l'audition, laquelle est le juge de paix en la matière, à condition qu'elle prenne aussi en compte les cadres symboliques dans lesquels s'inscrit

61. Si nous relevons bien l'importance des cadres symboliques dans lesquels s'inscrit toute perception musicale et esthétique, ce n'est pas pour autant que nous rejoindrions la position de Cassirer qui voudrait que la forme symbolique soit fondatrice de la distinction sujet-objet, sans qu'un sujet antérieur puisse en constituer le sens.

l'œuvre, cadres qui sont de toute façon susceptibles d'évoluer.

### 3.4 Constitution de l'unité et du sens musical d'une œuvre musicale

#### 3.4.1 L'étagement des intentionnalités dans la perception musicale

Dès lors, au lieu de se demander si une écoute se doit d'être pure de tout savoir, ne pourrait-on pas plutôt se poser la question de savoir s'il n'y aurait pas plusieurs intentionnalités à l'œuvre dans la constitution du phénomène musical? Sans parler de l'articulation qui est à l'œuvre entre les intentionnalités horizontales et verticales propres à la conscience intime du temps selon Husserl, il nous faut bien admettre que des intentionnalités appartenant à d'autres registres, à la fois plus originaires mais aussi d'ordre supérieur, sont aussi en fonctionnement dans une perception qui se voudrait musicale. Mais la question se pose alors de savoir quels types de rapport ces différentes intentionnalités entretiennent entre elles? Est-on plutôt dans un simple faisceau de visées ou bien peut-on constater que des articulations sont à l'œuvre entre les différents niveaux architectoniques, correspondant à différents niveaux de constitution qui participeraient à la compréhension du sens proprement musical de l'œuvre et à sa perception esthétique?

Nous avons vu que l'expérience musicale touche au registre le plus archaïque de la conscience, car cette dernière est mise en présence, par le biais de l'interprète, d'un processus sonore de temporalisation avec lequel elle doit rentrer en phase, dans un ressenti naissant qui ira en s'élaborant. Ensuite, dans les différents types de constitution, on trouve aussi bien des synthèses passives qui reconstituent la continuité du phénomène sonore que des habitus d'écoute qui permettent de se familiariser avec les différents genres musicaux et le style de chaque compositeur, mais aussi des souvenirs secondaires (remémoration de ce qui a été entendu au-delà des quelques secondes couvertes par les rétentions,) et des anticipations (prévisions à plus long terme que pour les protentions)<sup>62</sup>. En outre, des synthèses actives de reconnaissance auditive y sont à l'œuvre, qui permettent de juger de l'importance prise par tel ou tel paramètre musical dans une œuvre - hauteur, durée, intensité, timbre, l'un d'entre eux ayant pu être privilégié par le compositeur - et d'orienter ainsi l'écoute pour, en définitive, mettre au jour les différents niveaux d'unité de l'œuvre, laquelle se déploiera alors dans un véritable « discours musical » - motifs, mélodies, phrases, sous-parties, parties, mouvements qui s'emboîtent dans l'œuvre comme totalité -. Et tout cela débouche sur une perception proprement musicale, à savoir une perception qui appréhende en *phantasia* le sens de l'œuvre à *travers et au-delà* de son agencement sonore : dès lors, le sens musical se

62. Qui sont indispensables pour saisir la dynamique de l'œuvre. Par exemple, cela permet de comprendre que tel motif actuellement écouté est tiré du thème initial exposé au début de l'œuvre, ou de relier ce développement thématique aux changements futurs qui affecteront la réexposition de ce même thème.

sera constitué comme rythme spécifique articulant des différences sonores en liaison avec les écarts (affects) qui se creusent à même notre affectivité, lesquels se condenseront en un véritable sentiment authentique et représentatif. Ce travail très complexe de compréhension musicale auquel doit se soumettre l'oreille pour arriver à une authentique saisie du sens musical ne peut donc être que soutenu par des visées d'ordre théorico-pratiques. Il existe une relation que l'on pourrait qualifier de « dialectique » entre l'audition et le théorico-pratique, dans la mesure où si c'est l'oreille qui met au jour et constitue les entités musicales, elle doit cependant être orientée par des notions esthétiques et musicales qui peuvent avoir pour effet, une fois assimilées, de faire entendre ce que l'on n'avait pas su écouter jusque là : on passera ainsi du simple vécu au perçu en tant que tel, passage qui sera toujours à réeffectuer avec chaque œuvre nouvelle, surtout si elle appartient à une époque avec laquelle on n'est pas familier. Dès lors, ce qu'on appelle le théorique en musique n'est souvent que le résultat de pratiques et de leur codification car, d'une part, ces catégories ne sont définies qu'après coup et, d'autre part, elles ne seront confirmées ou infirmées dans leur validité que lors d'une écoute effective.

L'audition musicale n'est donc pas passive mais constitutive du phénomène musical, car tout déploiement d'un processus sonore sollicite des synthèses et des visées diverses, qui permettront à terme d'en dégager le sens proprement musical. Par ailleurs, la constitution d'un processus sonore en une unité musicale que l'on pourrait comme embrasser en une totalité, et dont on pourra dire par la suite quelque chose, est bien une exigence même de toute écoute qui se voudrait musicale. Car même avec les moyens de diffusion et de reproduction mécaniques (la radio et le disque) ou encore avec la partition, si l'on peut certes entendre ou lire plusieurs fois une œuvre, on pourra néanmoins manquer le moment où ce déploiement sonore se mue en un véritable processus musical progressant de façon organisée. Ce qui fait la spécificité de ce processus, et donc du sens musical, est l'unicité et l'irréversibilité de son mode même de déroulement, qui a une valeur par lui-même : il importe avant tout de percevoir le mouvement d'ensemble d'un morceau de musique, lequel ne peut vraiment se dérouler que d'un seul tenant et en une seule fois<sup>63</sup>. C'est donc l'oreille qui reste prioritaire pour dégager ce que peut bien être le sens musical de telle ou telle composition (droits imprescriptibles de l'audible), la partition étant dans ce cas un simple moyen de vérification, mais pouvant donner toutefois une orientation lorsque l'oreille s'avère défaillante<sup>64</sup>, et le disque permettant de réécouter l'œuvre autant de fois qu'on le souhaite ; ces deux outils contribueront dans un rapport dialectique et réversible à former l'oreille

63. Même si une composition est réécoutée, il s'agira toujours d'essayer de saisir cet enchaînement sonore dans son mode original de déploiement, lequel ne peut véritablement s'effectuer en tant que tel que d'une seule traite puisque ce mouvement même est un aspect essentiel du sens musical.

64. La partition reste un support indispensable à toute pratique instrumentale et à toute connaissance du langage musical.

(lire une partition en écoutant une œuvre peut s'avérer très formateur).

Ne peut-on pas aussi faire l'hypothèse que l'expérience musicale comprenant les trois pôles que sont le compositeur, l'interprète et l'auditeur, chacun aurait un type de visée spécifique ? Et ces pôles respectifs comprendraient chacun les trois types d'intentionnalités propres à l'expérience musicale (composition, interprétation, audition et constitution du sens), mais dans des répartitions et des dosages différents, car chacun serait orienté par la visée principale qui le désignerait comme tel, les deux autres visées restant en fonctionnement mais indirectement, contribuant à enrichir en amont ou en aval le point de vue en question, afin d'effectuer une expérience musicale qui soit accomplie. Par exemple, si le compositeur est à l'origine de l'œuvre, et donc de l'expérience musicale (activité de production créative), il doit néanmoins prévoir dans la mesure du possible si elle pourra être correctement exécutée (et donc intégrer et viser une certaine pratique) et quel effet elle aura sur les auditeurs éventuels (prise en compte de la réception), et ainsi s'adapter un tant soit peu à ces exigences autres. Et l'on notera d'un autre côté que l'interprète se rapproche du compositeur en ce qu'il recrée l'œuvre en nous la rendant présente (un bon interprète peut nous donner l'impression que l'on entend pour la première fois une œuvre pourtant déjà connue), et que par ailleurs l'auditeur participe, en raison de l'effort de synthèse que lui demande toute écoute, à la co-création de l'œuvre en ce qu'il en constitue le sens (dans un enrichissement perpétuel). Mais le compositeur est aussi celui qui, par et à travers sa création musicale pétrie d'une manière de faire particulière (le style), va participer à l'évolution des techniques instrumentales nécessaires pour exécuter ses œuvres - lesquelles peuvent présenter des difficultés nouvelles (voire inouïes) d'interprétation pour l'époque -, aussi bien que « prescrire » à l'auditeur un mode d'écoute particulier, voire une façon spécifique de percevoir auditivement le phénomène musical en général et, en définitive, promouvoir un sens esthétique proprement original dans l'ordre musical. Ainsi, les trois pôles de l'expérience musicale contribuent à constituer l'unité d'une œuvre musicale qui n'est composée (visée d'un sens musical à travers une création sonore) que pour être écoutée (audition d'un déploiement sonore et constitution effective de son sens musical), et ceci par le biais d'une interprétation (incarnation et manifestation de ce sens). Si l'un des pôles venait à manquer, il n'y aurait pas, à proprement parler, de véritable expérience musicale, ce qui veut dire que pour chacune de ces trois instances, effectuer une expérience qui se voudrait musicale suppose de mettre en jeu ces différentes visées, étant donné qu'elles s'orientent mutuellement selon la position qu'elles occupent dans ce processus.

#### 3.4.2 *Un exemple de perception musicale*

Nous avons vu que ces configurations musicales spécifiques que sont les mélodies sont porteuses d'un sens musical condensé qui est par la suite dé-

ployé, élaboré et « pensé » dans une exploitation de ce « matériau musical » lui-même. Dès lors, une perception se voulant musicale doit en passer par la saisie de ce sens en progression à même les notes, ce qui veut dire que l'auditeur doit réeffectuer pour son compte ce parcours singulier, sous peine de rester à l'extérieur du processus. Reprenons l'exemple de la sonate *Le printemps* de Beethoven, du point de vue de la perception cette fois-ci, en tentant une description de ce qui y est en fonctionnement au fur et à mesure que l'œuvre se déroule. Et nous verrons alors s'il serait possible ou non de généraliser quelques séquences et si oui, dans quelle mesure. Ce mouvement de sonate a l'avantage de présenter une grande clarté dans sa facture, une « forme-sonate » (voir note n° 29), tout en proposant une certaine complexité dans son élaboration en ce que des éléments contrastés sont tout d'abord posés puis mis en relation dans un travail thématique qui va s'étendre tout au long du mouvement.

**a) l'exposition des éléments thématiques : délimitation des unités musicales de base**

A l'oreille, on peut relever la différence marquée entre les deux thèmes de l'exposition de cette sonate : le premier (dans la tonalité principale), dans une nuance *piano*, se déroule sans interruption dans un flux *legato* de notes trillées descendant conjointement par degrés, avec pour conclure une légère inflexion (dont nous avons parlé dans notre examen du sens musical (2.2)), le deuxième (à la dominante) indiqué *forte* est partagé entre deux motifs superposés, l'un en arpèges ascendantes et l'autre, essentiellement rythmique, qui se conclut en arpèges descendantes. Nous sommes donc en présence d'un contraste marqué, mais il n'y a cependant pas une complète hétérogénéité entre ces deux entités thématiques, car le deuxième thème est amené par un motif de transition issu du début du premier thème (les notes trillées de tête), lequel va donner le motif rythmique qui est l'un des composants du deuxième thème. En outre, ce motif de tête subit une transformation dans cette transition, car il est introduit par un unisson *forte* en rupture avec ce qui précède et est exposé *forte* à l'unisson avec des *sforzandi*<sup>65</sup>, ce qui va créer un certain rythme. Le compositeur a donc imbriqué les deux thèmes dont l'aspect contrasté est mis en valeur sur fond d'identité (le motif de transition) : il y a comme une dramatique qui surgit de cette confrontation de caractères thématiques différents mais néanmoins issus du même tronc mélodique (au sens étroit d'organisation des hauteurs de notes).

Ainsi, l'auditeur, après avoir été comme bercé par la douceur du 1<sup>er</sup> thème, éprouvera l'impression qu'un conflit va naître avec l'irruption du motif de transition amenant ce 2<sup>e</sup> thème plutôt heurté, tout en se demandant comment cet antagonisme thématique sera résolu musicalement. Et pour constituer cette exposition comme une unité d'ordre supérieur comprenant et articulant des élé-

65. Le *sforzando* ou *rinforzando* correspond à un accent porté brusquement sur une note ou un accord : il se manifeste donc par un brusque renforcement de l'intensité sur une courte durée, ce qui crée un rythme.

ments thématiques à la fois contrastés et proches, il lui faudra attendre la clause (motif de fin), qui est ici bien marquée et qui lui fera prendre conscience rétrospectivement que ce qu'il vient juste d'entendre est bien un second thème - qui est composé de deux motifs imbriqués et en outre réitéré en mineur, par conséquent difficile à délimiter -, et que l'exposition est bien terminée. Mais tout ceci n'est que provisoire, comme dans toute perception musicale en cours, car on ne sait toujours pas exactement quelle va être l'importance respective des unités musicales ainsi exposées et constituées : la mélodie initiale, composée d'un motif de tête descendant et d'une inflexion harmonique, le motif de transition, le motif rythmique, le 2<sup>e</sup> thème où se combinent le motif rythmique et des arpegges ascendantes, et enfin le motif terminal. La question sera alors de savoir quelle va être leur importance respective dans le déroulement de la sonate. Mais surtout, on ne sait pas encore quelle est l'origine de ce conflit thématique : tout ceci est donc en devenir, bien que commence à s'ébaucher une certaine progression dramatique. On constate que le compositeur joue sur les spécificités du processus sonore pour lui donner un sens musical et donc esthétique, en utilisant un type d'organisation qui a pour effet de faire ressortir et de condenser, dans un travail thématique, telle ou telle particularité sonore initialement posée (les notes trillées descendantes, le motif rythmique, les arpegges ascendantes) en des rapports musicaux élaborés commençant à « faire sens » (reprise du motif de tête dans une autre configuration, ce qui amène l'un des éléments composant le 2<sup>e</sup> thème). Ce genre de « travail musical » a précisément pour fonction de provoquer une réaction de la part de l'auditeur, à savoir un vécu spécifique (un ressenti musical) dans lequel est perçu en *phantasia* une sorte de parcours dramatique où la mélodie initiale - suave, paisible et équilibrée - est rapidement remise en question dans son assise même, provoquant une certaine interrogation (ainsi le ressenti initial demandera à être approfondi). En outre, ce qui a été simplement « vécu » pourra à tout moment être explicité comme tel, à savoir devenir un « perçu », en ce qu'une unité musicale aura été constituée comme élément thématique prégnant au sein du processus sonore (par exemple à l'occasion de la réitération immédiate, du développement et/ou du retour de l'un ou l'autre des thèmes), c'est-à-dire le plus souvent dans une saisie après coup qui aura pour effet d'enrichir le vécu initial.

#### **b) le développement comme travail thématique : constitution du sens musical**

Une grande partie de l'art de composer réside dans le fait d'amener à une telle compréhension musicale, propre à chaque auditeur, qui pourra progresser dans l'explicitation du « discours musical » qui se met en place grâce à un usage judicieux, de la part du compositeur, de la répétition et de la variation. On assistera en fait à une variation dans la répétition (cette dernière n'étant jamais une duplication puisqu'une certaine durée s'est écoulée entre les deux occurrences), ou inversement à une répétition dans la variation (car il n'y au-



rait sinon que simple juxtaposition de motifs hétérogènes et donc seulement un agrégat sonore sans aucune cohérence). Ainsi, après l'exposition contrastée des deux thèmes qui sont néanmoins reliés par un motif de transition, Beethoven va entreprendre un travail thématique sur le second thème qui servira de base au développement. Dès lors, l'auditeur est entraîné dans des modulations où les différentes facettes du thème (qui est partagé entre deux motifs) seront distribuées entre les deux instruments tout en étant exposées dans différents registres (grave, médium, aigu) : il peut ainsi en saisir toute les potentialités dramatiques. Et, à l'inverse de l'exposition, cette deuxième entité thématique désormais retravaillée vient mourir dans le motif de transition issu du 1<sup>er</sup> thème qui se présente cette fois-ci dans sa configuration initiale (notes trillées *piano*), comme si le conflit avait été épuisé dans le travail thématique du développement, ce qui peut faire anticiper une réexposition. L'auditeur peut ainsi par contraste et rétrospectivement cerner l'importance respective des deux instances thématiques de l'exposition, l'opposition problématique entre ces dernières semblant venir de l'introduction d'un élément qui se présente comme autre mais qui est en fait issu du 1<sup>er</sup> thème, le motif de transition. Cet élément, s'il vient dramatiser le 2<sup>e</sup> thème, n'a cependant pas d'effet direct sur la mélodie initiale, qui n'est pas développée et reste égale à elle-même (les hauteurs de notes demeurent les mêmes), comme une sorte de havre de paix que rien ne pourrait venir troubler (une belle et tranquille mélodie accompagnée), un quelque chose d'idéal auquel on reviendrait après certaines pérégrinations. Le conflit est donc déplacé dans la 2<sup>e</sup> instance thématique (partagée entre deux motifs antinomiques : un motif purement rythmique qui se conclut en arpèges descendantes et un motif ascendant), comme si nous étions là dans une lutte propre au monde troublé des hommes, avec leur « insociable sociabilité » selon l'expression kantienne, leurs actions individuelles contrastées (ainsi des motifs opposés qui sont partagés entre les deux instruments) étant souvent en contradiction avec leur besoin de s'unir (comme le montre la superposition de ces deux motifs). Et il est à remarquer que le germe de ce conflit musical - mais tout aussi bien humain - est peut-être à chercher ici dans une réinterprétation possible du sens de l'unité musicale initiale (le motif trillé de tête), ce qui en montre toute l'ambiguïté, comme en témoigne le motif de transition qui présente un visage totalement différent et bien plus menaçant que le motif trillé dont il est tiré.

Naturellement, il pourrait y avoir d'autres interprétations d'un tel processus musical, mais l'important, nous semble-t-il, est de noter que cela ne peut trouver une quelconque légitimité qu'à partir d'une perception attentive à la progression proprement musicale, laquelle est porteuse d'un sens spécifique, même s'il est souvent riche et donc ambigu, qui reste à constituer en permanence. Et de telles constitutions sont à effectuer à tous les niveaux d'unités, lesquels s'emboîtent les uns dans les autres et sont tous intégrateurs du niveau inférieur (comme pour un corps vivant). Par exemple, on peut passer à une autre échelle d'écoute de cette sonate, en mettant en rapport l'exposition dans

son entier (avec l'ensemble de ses thèmes et motifs) avec le type particulier de développement que l'on rencontre ici (portant uniquement sur une seule instance thématique), et comprendre que la progression musicale s'effectue dans ce déséquilibre même, avant d'être finalement rétablie dans la réexposition grâce à un second développement plus restreint portant sur le 1<sup>er</sup> thème (ce qui est plutôt inhabituel). C'est donc bien la réunion en un faisceau de visées, dans lequel se constituent des unités musicales d'échelles différentes, qui contribuera à une perception proprement musicale, autrement dit qui permettra un « passage au musical », pour en arriver à la constitution d'un véritable sens musical tout ceci à travers un ressenti et une compréhension musicale qui iront en s'approfondissant au fur et à mesure que l'œuvre déploiera toutes ses potentialités de sens.

### c) la réexposition : perception de la forme dans son entier

Après avoir suivi ce travail thématique propre au développement et mesuré les richesses propres au 2<sup>e</sup> thème, l'auditeur peut tout de même se sentir un peu perplexe dans la mesure où il ne sait pas si le 1<sup>er</sup> thème fera aussi l'objet d'un tel travail. Il peut l'espérer, pour des raisons tenant au respect de l'équilibre formel. S'il peut se douter que le sens musical du 2<sup>e</sup> thème a été suffisamment exploité, puisqu'il vient en quelque sorte d'être élaboré *in vivo* pendant un certain laps de temps, son attente sera déjouée dans la mesure où c'est seulement le motif de transition qui se présente ensuite, réduit à un simple trille qui se prolonge et annonce ainsi la réexposition du thème initial (qui débute par un motif trillé), court-circuitant la possibilité d'un second développement. Et seule la réexposition lui permettra, après ce développement tronqué, de constituer plus complètement ce mouvement de sonate comme une véritable totalité musicale : le 1<sup>er</sup> thème va lui réapparaître comme magnifié car il donne lieu à un petit développement interne introduit par une modulation brusque placée sur l'inflexion qui conclut ce thème (laquelle est, comme on l'a vu, harmonisée sur un degré inhabituel de la gamme<sup>66</sup>). Et le motif de transition, qui fait aussi l'objet de modulations, va amener la réexposition du 2<sup>e</sup> thème dans la tonalité principale (lequel était exposé initialement à la dominante). Tout va se mettre finalement en place et la forme du morceau pourra enfin nous apparaître comme un exemple de mise en œuvre de la « forme-sonate » : cette réexposition aura donc eu pour fonction de réorienter rétrospectivement l'oreille sur ce qui s'est déroulé dans les parties précédentes. Le tout semble en fait s'être joué dans l'exploitation de l'opposition entre les phases descendante et ascendante de la mélodie initiale : ces phases seront en quelque sorte thématiques pour elles-mêmes, c'est-à-dire reprises et transformées en donnant le motif de transition (descendant), puis en étant accolées dans le second thème (ascen-

66. Voir notre description de la mélodie initiale de cette sonate, ainsi que la note n° 28, dans notre paragraphe intitulé : « La musique comme langage non signifiant », situé au début notre examen sur le sens musical comme sens immanent.

dant et descendant, tout en étant contrepointé par le motif rythmique issu du 1<sup>er</sup> thème). On constate que la mélodie initiale s'expose sous la forme d'un jeu musical et rythmique entre l'élan - anacrouse ou levé - et la retombée - posé -, qui font partie des gestes musicaux de base. Or, ici le levé se réalise dans une configuration mélodique descendant graduellement vers le posé, installant une détente qui n'est précédée d'aucune tension, ce qui s'avère problématique pour la suite du morceau, car comment soutenir l'attention de l'auditeur sur toute la durée d'un mouvement de sonate si tout est déjà résolu? A notre sens, c'est cette particularité qui provoque cette configuration spéciale où, d'une part, le posé se constitue dans une inflexion harmonique inhabituelle qui relance provisoirement le discours musical et, d'autre part, seule une des instances thématiques est travaillée en tant que telle. En effet, il ne peut y avoir introduction d'un 2<sup>e</sup> thème que par rupture et juxtaposition puisque tout est déjà achevé avec le 1<sup>er</sup> thème : c'est, en quelque sorte, comme si nous avions deux instances thématiques étrangères l'une à l'autre, mais forcées de cohabiter. Et ce sera à l'instance perturbatrice de résoudre par elle-même sa tension propre, en nous faisant comprendre en retour que l'équilibre et la stabilité propres à la mélodie initiale peuvent tout aussi bien être menacés, puisque le motif de transition qui en est issu se transforme en contrepointant le 2<sup>e</sup> thème, présentant alors un tout autre visage.

Dès lors, le ressenti indéniable et légitime qui peut s'emparer d'un auditeur lors d'une telle écoute, active et compréhensive, sera d'autant plus riche et élaboré que cette exigence de compréhension musicale sera maintenue le plus longtemps possible. Et ce ressenti se développera ainsi dans toute sa complexité et parallèlement à cette tentative de saisie du sens musical, puisqu'il pourra comprendre plusieurs types d'émotions entretenant des rapports souvent ambigus et qui pourront se condenser en un véritable sentiment : on passera ainsi de l'affect (simple vécu) au sentiment (vécu élaboré), ou encore de l'immédiateté à la profondeur, et ceci par la médiation de cet effort de compréhension musicale qui n'est cependant pas à confondre avec un acte de connaissance (jugement déterminant) mais qui s'apparenterait plutôt à un processus de réflexion (jugement réfléchissant). On voit bien ici que pour qu'il y ait rencontre avec l'œuvre, il faut que l'auditeur trouve une manière adéquate de la percevoir. Si toute œuvre importante prescrit donc un certain mode d'écoute et oriente donc vers une certaine compréhension du sens musical, cela ne peut effectivement avoir lieu que par une réappropriation singulière propre à telle ou telle perception musicale en devenir. Certes, toute audition se fait sur un fonds d'écoutes antérieures, mais qui n'est pas immuable puisque chaque écoute, en tendant vers un certain accomplissement, renouvelle une partie de ce fonds qui s'enrichit surtout qualitativement en ce qu'il permet une plus grande plasticité dans l'activité d'écoute. C'est ainsi que l'on peut réécouter plusieurs fois la même œuvre et y découvrir à chaque fois de nouvelles richesses, ce qui revient à approfondir la compréhension de son sens spécifiquement musical, et par là même à élaborer un ressenti.

En définitive, la perception musicale opère de la même façon qu'une description phénoménologique, laquelle décale à chaque reprise descriptive le point de départ afin de découvrir progressivement le « paysage » sans qu'il soit reconstruit artificiellement, et ceci pour pouvoir rendre compte de ce qui est en fonctionnement dans tel ou tel phénomène. Ainsi, toute composition importante, qui est comme le résultat d'une condensation de différents niveaux de sens entremêlés et susceptibles de se déployer dans une interprétation, ne peut être constituée dans son sens proprement musical que de façon progressive et en « zig-zag », car ni son déroulement, ni les manières de la comprendre ne sont prévisibles ou univoques. A chaque écoute, ce réseau va se densifier et former bientôt un nœud inépuisable de significations entremêlées, d'ordre musical, qui sera toujours en excédent par rapport à la simple somme des éléments qui composent tel ou tel agencement sonore : le sens musical sera donc comme l'« idée régulatrice » permettant à une écoute qui se veut musicale de tendre vers un certain accomplissement. Nous avons donc montré que plusieurs niveaux d'unités peuvent émerger à l'écoute d'une composition, lesquels, toujours relatifs les uns par rapport aux autres, seront constitués par comparaison et intégration. Ce qui n'est pas encore une unité musicale ne sera perçu comme tel que dans la mesure où l'auditeur pourra lier entre eux les éléments musicaux de base qui la composent. Une telle unité pourra à son tour être saisie comme un élément faisant partie d'un ensemble plus vaste, et ceci en contribuant dans ses interactions avec d'autres unités du même ordre à former une totalité musicale d'ordre supérieur. Cette même unité pourra aussi se révéler l'englobant d'une unité plus petite, un motif, qui viendra s'en distinguer en son sein même tout en l'articulant dans son déroulement. Or, nous avons vu qu'au niveau même de l'unité considérée comme la plus élémentaire, le motif musical, un certain nombre de problèmes se posent quant à sa perception comme telle, et ceci de proche en proche vers la constitution d'unités d'ordre supérieur jusqu'à saisir comme totalité musicale un mouvement complet de sonate : dans toute unité musicale, il y a un excédent de sens (son sens musical) qui ne se constitue pas simplement par l'appréhension d'une succession de sons dans la durée (dans des rétentions et des protentions), mais par une véritable saisie de la configuration spécifiquement musicale qui s'en dégage ce que nous appelons la « totalité musicale », à *travers et au-delà* de la somme des éléments sonores qui la composent. Et l'art du compositeur sera de révéler au cours de l'œuvre toutes les potentialités de sens propres à cette unité de base, à savoir son sens musical et esthétique. En effet un certain nombre de problèmes musicaux sont susceptibles d'être générés par un motif musical, problèmes que le compositeur va prendre en charge et tenter de résoudre au sein même d'une composition et que l'auditeur devra revivre pour son compte tout en les repérant, afin d'en suivre le cheminement pour pouvoir constituer petit à petit le sens musical de telle ou telle composition.

#### 4. CONCLUSION

##### 4.1 *Stratification de la perception musicale*

Il importait, nous semble-t-il, de relever au sein de la perception musicale cette stratification des couches de sens qui lui est propre. La visée esthétique d'ordre musical, si elle (se) déclenche (à partir d'un) ressenti particulier - un vécu particulier -, devra ainsi être envisagée comme un faisceau stratifié rassemblant plusieurs sortes d'intentionnalités - une véritable perception articulée -, ce qui débouchera en définitive sur des *phantasiai* perceptives temporalisées selon un certain « parcours de sens », amenant à un ressenti plus élaboré - le sentiment -. En outre, une telle perception nécessite la médiation d'une interprétation, l'œuvre musicale n'étant rendue présente qu'à travers son exécution instrumentale, laquelle n'est cependant à considérer qu'à titre de proposition. Ainsi, les différentes intentionnalités propres à l'expérience musicale pourront s'articuler tout en se coordonnant progressivement dans une compréhension réflexive du sens musical de telle ou telle œuvre singulière (les modalités de cet « assemblage » très complexe de visées restant à décrire), compréhension qui peut finalement amener l'auditeur à effectuer une authentique expérience esthétique dans la sphère musicale. Le ressenti initial, qui n'a jamais cessé d'être et en a été le moteur, se transformera : les affects qui le composaient initialement se seront condensés dans toute leur épaisseur, c'est-à-dire portés à un certain degré de généralité pour devenir de véritables sentiments dont la profondeur sera à même de témoigner que l'on a fini par atteindre certains soubassements anthropologiques que ce type d'expérience permet de révéler.

Il est important de noter que l'on ne peut parler de l'expérience musicale qu'en voyant se dessiner la corrélation entre l'audition proprement dite et les plans perceptifs, entre le point de départ noétique comme expérience temporelle du processus musical - lequel se déploie en tant que véritable temporalisation (sens se faisant) qui prescrit donc un certain mode d'écoute -, et l'horizon d'attentes dans lequel on constate une articulation entre les différents plans perceptifs (habitus, attitudes esthétiques, catégories musicales, normes esthétiques). C'est donc tout d'abord en se coulant dans le mode spécifique de temporalisation propre à telle ou telle composition - comme articulation d'un différentiel musical -, que l'auditeur jette les bases d'une perception qui se veut musicale - comme constitution du sens musical -. A partir de là, il sera en mesure de constituer des unités proprement musicales qui le conduiront à donner un sens esthétique à ce qu'il entend. Mais se posera alors la question de la possibilité de la constitution de l'œuvre musicale dans sa totalité. En effet, comment articuler les différents plans perceptifs afin de tendre à une véritable compréhension du sens musical ? Si l'on peut envisager un début de réponse, ce ne sera, nous semble-t-il, qu'en se gardant de distinguer artificiellement entre matière (contenu) et forme (sens). Car le sens musical étant strictement immanent, c'est à même un agencement sonore qu'il est susceptible de se constituer :

*une composition donne à « entendre du sens » à partir de son déploiement sonore même.* Dans un tel processus, la mise en œuvre originale d'une succession de sons est déjà porteuse d'un sens, les « formes musicales » répertoriées n'étant dégagées qu'a posteriori et n'ayant au mieux qu'une valeur indicative : elles ne sont tout au plus que des approximations quand elles ne concourent pas à obscurcir, voire à dissimuler, le sens de l'œuvre en en figeant la signification. Il faut attirer l'attention sur le fait que ces formes musicales n'ont été codifiées qu'a posteriori, et ceci dans des analyses musicales d'ordre théorique projetant souvent des catégories musicales a priori, sans tenir compte de la singularité propre aux processus de création et de constitution du sens musical. S'il peut être tout à fait instructif d'en passer par là, la meilleure « analyse » se fera en fait grâce à l'oreille, qui sera de toute façon l'instance de vérification ultime.

A proprement parler, si une œuvre musicale ne se présente pas par esquisses, comme un objet spatial, il y a cependant une analogie à faire en ce qu'elle se développe dans une succession et une superposition d'unités temporelles d'ordre musical qui s'emboîtent les unes dans les autres et se déploient au fur et à mesure dans des unités d'ordre supérieur. Or, ces dernières ne se révèlent qu'« en cours de route » et ne pourront être pleinement saisies comme telles qu'une fois que tout ou partie de l'œuvre se sera écoulé : on peut ainsi dire que nous percevons une œuvre musicale dans des sortes d'« esquisses de temporalisation » menant à la constitution de véritables unités musicales, à confirmer comme telles ou à infirmer au fur et à mesure du processus musical. Ainsi, dans le jeu permanent entre continuité (flux sonore) et discontinuité (marquée par des événements musicaux), qui procure une grande partie de l'intérêt d'une composition<sup>67</sup>, la faculté d'anticipation sera sollicitée. Un tel processus n'étant pas vraiment prévisible puisqu'il résulte d'une création (même si elle est en partie codifiée par l'institution symbolique du langage musical), l'auditeur oscillera en permanence entre satisfaction et déception par rapport à certaines attentes, lesquelles se porteront à plus ou moins longue échéance tout en venant se placer à différents niveaux perceptifs (les horizons d'attente). Pour ainsi dire, une composition se présente comme une sorte de « mille-feuilles » composé d'un certain nombre de couches de sens : c'est donc dans une stratification des visées que pourra s'opérer la constitution de l'œuvre dans son sens musical. Mais il faut toujours rester sur ses gardes car la compréhension musicale est toujours provisoire et en devenir : ce qui nous a semblé tout d'abord n'être qu'un agrégat sonore se révèlera être une unité musicale dont le rôle deviendra de plus en plus important, et ce qui avait attiré notre attention, tel geste sonore spectaculaire, pourra finalement n'avoir qu'une valeur ornementale. Il est donc impératif d'attendre la fin du déroulement d'une œuvre pour tenter - de façon rétrospective et toujours déjà avec un certain retard - de la saisir en une totalité musicale d'ordre supérieur englobant différentes unités en articu-

67. Trop de fluidité et de répétitions ne tarde pas à engendrer l'ennui (comme dans la musique dite « légère »), trop de ruptures la désorientation (comme dans la musique dite « expérimentale »).

lation et dont un véritable sens musical esthétique pourra alors se dégager.

#### 4.2 *La perception musicale comme tâche*

L'auditeur est donc grandement sollicité, ne serait-ce que pour suivre une simple mélodie. Pour être en mesure de se réapproprié ce qu'il entend, ne serait-ce qu'à ce niveau élémentaire, il faut qu'il effectue une synthèse. La perception musicale est à considérer comme une tâche, à savoir un processus orienté par une sorte d'« idée régulatrice », le sens musical immanent à l'œuvre écoutée. Cette tâche est co-constitutive de l'œuvre comme musicale (avec les deux autres pôles que sont la création et l'interprétation), et ceci dans une progression quasi infinie, l'œuvre ne se donnant jamais entièrement : une composition n'est pas encore véritablement présente tant qu'elle ne s'est pas complètement déployée, et elle n'est déjà plus, une fois qu'elle vient de s'achever. D'un autre côté, ce qui vient d'être entendu s'évanouit dans le passé (mais reste en mémoire) et à mesure que le processus musical se déroule, une partie de plus en plus grande tombe dans le passé. En outre, l'œuvre musicale ne se trouve ni dans la partition (car elle est de l'ordre du signe<sup>68</sup>), ni dans ses différentes exécutions (qui sont de simples mises en présence<sup>69</sup>) : seule une perception musicale, avec tout ce que cela suppose d'exigences, pourra contribuer à constituer le sens proprement musical et esthétique d'une composition. Ainsi, le sens musical pourra être considéré, tout à la fois, comme se dégageant de l'œuvre elle-même - processus temporel de temporalisation qui mène à la constitution d'unités musicales -, comme se manifestant singulièrement dans l'exécution de l'œuvre - une œuvre musicale n'est rendue présente qu'à travers une interprétation -, et finalement comme étant constitué progressivement dans l'audition - à chaque fois au travers d'une subjectivité à laquelle le compositeur a destiné son œuvre. Or, il est à noter que ce sens musical est par nature complexe en ce qu'il ne se réduit ni à l'agencement sonore et à la technique de composition, ni aux intentions esthétiques du compositeur, ni aux inévitables partis pris d'une interprétation, ni à des projections de significations d'ordre psychologique ou théorique du moi empirique, ni même aux visées proprement musicales de tel ou tel auditeur. On ne peut donc affirmer que le sens musical serait à situer quelque part dans un « lieu », par exemple dans la forme musicale, ni qu'il serait l'apanage d'une instance en particulier de l'expérience musicale. En effet, la forme musicale et le sens qui peut en découler doivent ici être envisagés non pas de manière statique, comme un cadre figé que le compositeur viendrait animer avec plus ou moins de talent et que l'auditeur tenterait de reconstituer selon un modèle, mais sous l'aspect dynamique d'une

68. Les indications propres à l'écriture musicale permettent tout de même de se faire, à partir de leur lecture et de l'écoute intérieure qui peut s'ensuivre, une certaine représentation intellectuelle de l'œuvre.

69. Celles-ci nous orientent cependant vers un certain type d'appréhension de l'œuvre, à travers la diversité même de leurs approches.

« formation » en train de se déployer.

Il est à noter que si l'on doit suivre attentivement le déroulement d'une œuvre pour arriver à en dégager le sens musical, la perception musicale ne peut pas s'apparenter à un « jugement de connaissance » - auquel cas on ne ferait que déterminer la position de tel ou tel paramètre sonore à partir d'une signification préétablie -, mais plutôt à un « jugement réfléchissant » - qui autorisait une véritable com-préhension de ce processus sonore, le sens musical étant toujours à découvrir sans qu'il puisse être déterminé a priori -. Ainsi, cette totalité qu'est le sens musical ne pourra jamais être appréhendée comme telle. En vertu même des spécificités du phénomène musical qui, aussitôt présent (ce qui veut dire qu'il s'est entièrement déroulé) devient par là même absent (s'étant évanoui dans le silence), le sens musical ne peut se constituer que partiellement, provisoirement et dans un enrichissement permanent. Et cela est d'autant plus paradoxal que ce qui vient d'être écouté peut aider à la compréhension de ce qui est à venir et que ce qui sera écouté ensuite permettra de ressaisir rétrospectivement ce qui vient d'avoir lieu, et ainsi de suite : nous sommes dans le cercle du temps, où le passé permet de comprendre l'avenir, lequel offre souvent la clef de ce qui vient d'avoir lieu. Le sens musical ne peut donc avoir le statut d'une « essence », mais sera considéré comme le « principe régulateur » de l'expérience musicale, laquelle ne peut se constituer en tant que telle que progressivement et après bien des détours. En effet, la musique est à la fois un art de la durée, et un art de l'organisation sonore : elle est donc articulation d'éléments musicaux qui durent dans le temps. Ce processus d'apparition/déploiement/évanouissement propre au son et à toute unité sonore (caractère d'évanescence), lié à la capacité de ces derniers de fusionner et de s'emboîter pour constituer une totalité musicale, sont des aspects essentiels du phénomène musical qui conditionnent en grande partie la structure de toute perception qui se voudrait musicale.