

_____ **Licence de philosophie - Université de Nantes** _____

Année 2019-2020

Séminaire de phénoménologie de la musique

dirigé par Patrick LANG

PERCEVOIR, RESSENTIR ET EXPÉRIMENTER L'IMMANENCE
DU PHÉNOMÈNE MUSICAL : LE TEMPS DE L'ÉCOUTE



d'après l'article de René-François MAIRESSE

_____ *Sur le phénomène musical* _____

par Victorine OUVARD

Couverture : image tirée du film « De battre mon cœur s'est arrêté » de Jacques AUDIARD (2005)

L'œuvre musicale est à concevoir comme une totalité qui est déjà porteuse de sens. C'est la thèse que défend MAIRESSE dans cet article¹. Son objectif principal est de nous montrer comment perfectionner notre acte d'écoute, afin de nous faire saisir ce qui, dans notre appréhension, provient d'une structure immanente à la musique. L'auditeur, pendant son expérience de vécu musical, doit faire entrer sa perception en adéquation avec l'intégralité de l'œuvre. Elle détient un sens, une unité, et ce indépendamment de toute interprétation extérieure à son développement interne.

D'un point de vue phénoménologique, ce sont les objets qui nous prescrivent les modalités de leur perception, et il en va de même dans la compréhension d'une œuvre musicale. C'est ainsi que le sujet, en tant qu'il est récepteur de ces instances, se doit de concevoir l'œuvre comme un tout organisé, qui n'est pas seulement « sonore » mais « musical ». Une composition n'est pas neutre, elle est porteuse d'un sens, elle se définit par un processus qui lui est propre.

Ce sens, donc, doit être saisi par une expérience de vécu particulière. Elle se partage entre les différents acteurs qui vont pouvoir l'influencer : le compositeur, l'interprète et l'auditeur. Ils ne sont pas passifs, ce sont eux qui nous permettent ce passage du sonore au musical, qui vont pouvoir accéder au sens immanent de l'expérience. Et c'est dans cette idée que MAIRESSE va qualifier l'œuvre de « *quasi-sujet* ». Il s'agit ici d'établir un relevé des problèmes inhérents à une description phénoménologique de l'expérience musicale, où le rôle de l'auditeur, en tant que « co-créateur », est absolument essentiel dans cette « structuration » du sens de l'œuvre musicale. C'est ainsi que dans cet article se mêlent à l'audition le processus et le déroulement temporel, qu'il va nous falloir non seulement entendre, mais aussi percevoir, ressentir et expérimenter. L'œuvre musicale ne pourra être révélée qu'en instaurant le temps de l'écoute et de l'appréhension.

Cette thèse repose évidemment sur une conception particulière de la musique que nous allons pouvoir interroger au cours de ces explications. Plus généralement, on se demandera avec MAIRESSE s'il existe une immanence phénoménologique de l'œuvre d'art, s'il existe des conditions pour ces structures de vécu ; et finalement ce qui fait le propre d'une œuvre lorsqu'elle est dite « musicale ».

Le premier point qu'il nous faudra aborder pour cette présentation de l'article évoquera l'aspect « temporel » de l'œuvre musicale qui se définit comme un processus où s'entremêlent différents niveaux de temporalité. C'est l'une de ses caractéristiques premières et essentielles. Nous pourrions alors tenter d'en dégager les premières prémices d'une « structure » – presque grammaticale – du discours musical. Nous en arriverons enfin à la compréhension auditive, celle

1 René-François Mairesse, « Le phénomène musical », *Annales de phénoménologie* n°6 (2007), p. 85-137

de la perception d'un sens immanent de l'œuvre, qui ne se rapporte pas seulement à des projections conceptuelles ou psychologiques de ressenti personnel.

I. La musique comme « *art du temps* »

Difficile au premier abord de rattacher l'idée d'« immanence » à la musique puisque celle-ci est précisément un art du temps et de la progression. « 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 »². La musique est l'incarnation même de la variation, de la fuite et du mouvement. Le temps d'une œuvre musicale est irréversible, à l'inverse de celui d'un tableau par exemple, image fixe que nous pourrions parcourir à notre guise, qui se présenterait à nous instantanément, et dans son intégralité. À titre d'exemple, comme on a pu l'étudier au cours des articles précédents, c'est cette gestion du temps, du tempo et du rythme qui va nous permettre de jouer sur la rétention et la protention. C'est elle qui va nous permettre de créer des motifs, une certaine tension, une attente, une cohérence générale qui marquera ce passage du « sonore » au « musical ». Plus précisément, MAIRESSE nous fait comprendre que c'est le temps qui nous donne accès à la « totalité » de l'œuvre (car c'est ici aussi que se joue le rôle important de la mémoire), pour la simple et bonne raison que l'unité d'un son écoulé repose sur son passé, sur ce qui l'a révélé. Dans l'écoute d'une succession de sons, nous avons donc conscience de ce qui précède et de ce qui permet d'actualiser l'instant présent, tout comme nous avons conscience aussi du devenir sonore dans le développement d'une mélodie.

Cependant si les rétentions, en tant que souvenirs primaires, forment une continuité dans l'écoute, elles ne nous font pas percevoir l'œuvre dans sa totalité, la perception esthétique ne peut être atteinte. « 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. »³ Nous sommes face à un phénomène fuyant qui se dérobe devant nous, que nous ne pouvons envelopper d'un coup et en totalité. Ce qu'il faut entendre, lors de ce « processus » musical, ce ne sont donc pas seulement ces effets de rétention et de protention comme des cas isolés, mais c'est bien un *continuum* sonore, s'inscrivant dans le temps, et se

2 René-François MAIRESSE, *Sur le phénomène musical*, p. 98

3 *Ibid.*, p. 137

formant dans notre vécu de conscience. « 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 »⁴. Ce qu'il faut entendre, ou du moins ce vers quoi il nous faudra tendre, c'est cette totalité.

De cette façon, MAIRESSE distingue deux niveaux temporels, qui vont être les conditions de notre expérience. À ces deux niveaux s'ajoute celui de temporalisation qui est celui où cette expérience pourra prendre place. Assimiler une œuvre, c'est s'imprégner de son mode de temporalisation. Nous pourrions voir de cette façon en quoi chaque composition « donne un certain sens au temps », mais pour l'instant, comprenons en quoi il est possible de poser ces niveaux temporels comme les conditions immuables à notre perception du sens musical.

1) La mélodie (premier niveau temporel)

Comme nous l'évoquons, le déroulement du temps à l'intérieur d'une œuvre musicale est irréversible, à la différence d'un tableau qui serait intégralement unitaire. On pourrait ici apporter certaines nuances au propos de MAIRESSE, beaucoup de peintres ayant défendu une conception plus complexe du « temps » dans leurs œuvres (c'est le cas par exemple de Wassily KANDINSKY⁵ qui met en avant un lien très étroit entre la musique et la peinture. Le rôle du temps y est très important en ce qu'il permet une élévation presque « spirituelle » au cours de la lecture du tableau, qui devient, comme en musique, et comme dans notre article, un processus, un chemin, « le **support** de la méditation et l'**image** de l'itinéraire »). La musique n'est pas le seul « art du temps » mais ce qui est certain, c'est qu'elle s'y attache d'une façon toute particulière.

Ce que MAIRESSE essaie de nous faire comprendre, c'est ce paradoxe qui naît de notre écoute continue lorsqu'elle fait appel à notre représentation mémorielle qui, elle, est fragmentée et parcellaire. Car l'auditeur, encore une fois, n'est pas passif à l'écoute des mouvements musicaux, il effectue un acte de conscience, de souvenir, d'anticipation. De ce paradoxe naît un problème : « 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

4 *Ibid.*

5 Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 1911

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. »⁶

Ce qu'il faut comprendre, c'est que toute œuvre musicale tend vers un accomplissement, et l'auditeur le ressent. MAIRESSE souligne bien cependant que la mélodie n'est pas seulement la somme des différentes parties, ou un agrégat de notes posées les unes à la suite des autres. Ces notes entretiennent entre elles des relations dynamiques, à différentes échelles, qui prennent forme au cours de la succession des intervalles, des motifs, des phrases et des mouvements. L'auditeur les perçoit tout en visant la totalité et l'accomplissement. C'est un effort qui doit être fait, le sens musical ne viendra pas de lui-même, il faut sculpter la matière *a priori* « informe » de la musique pour y découvrir son sens, qui apparaîtra alors comme une évidence. La sculpture musicale se révèle par l'acte d'écoute, par un effort de structuration : « 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. »⁷

2) Le processus – le tempo et la mesure (deuxième niveau temporel)

L'auditeur, tout comme le compositeur et l'interprète, doit percevoir la cohérence du tempo, son adéquation avec le discours de l'œuvre. Il doit s'insérer dans le même temps, écouter sa cadence et s'y adapter. Cette utilisation du temps est propre à chaque œuvre, et se généralise souvent dans le style des compositeurs. MAIRESSE prend l'exemple de BEETHOVEN et de ses accélérations rythmiques en comparaison avec la tendance plus lente et plus tempérée des compositions de SCHUBERT. Ces différents paramètres temporels sont essentiels, consubstantiels à l'œuvre et nous permettent de discerner son sens, de l'assimiler en tant que tel. On ne peut pas parcourir une musique au hasard, elle y perdrait toute sa réalité ; l'auditeur se doit de respecter ce processus temporel. Le temps musical n'est pas objectif, il est celui de l'œuvre, subjectivement imposé à l'auditeur par son déploiement rythmique au sein du processus de temporalisation. L'unité musicale résulte donc de ce processus avec lequel il faut se mettre en phase : « l'auditeur est en quelque sorte contraint puisqu'il doit tenter de couler son courant de conscience dans le flux continu du processus musical »⁸. Cette appréhension est celle d'une *phantasia* d'un temps propre à l'œuvre. Nous y reviendrons.

En discutant de cet article nous est venu à l'esprit un néologisme tout à fait représentatif de la thèse de MAIRESSE. La musique étant une apparition, elle est donc précisément un art du

6 René-François MAIRESSE, *Sur le phénomène musical*, p. 98

7 *Ibid.*, p. 99

8 *Ibid.*, p. 117

temps qu'on ne peut spatialiser (par exemple sur une partition). En un certain sens on pourrait donc la qualifier d'« *apartition* ». En effet, on peut se passer de l'écrit, la partition n'étant pas partie intégrante de l'œuvre musicale, mais seulement une condition facultative. « 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 rendre compte qu'imparfaitement du style et de l'esprit propre à une composition »⁹. La seule emprise qui peut être exercée sur le temps du processus musical est celle qui est incarnée à la fois par le compositeur, l'interprète et l'auditeur, et par leur acte de formation structurelle de la matière musicale en une œuvre créée pour elle-même.

Le processus devient alors un travail sur la répétition et la variation. Ce sont elles qui vont pouvoir former l'intentionnalité du discours musical, et qui vont par là nous permettre cet acte de structuration. C'est par ce travail sur la matière sonore que l'œuvre musicale va forger son identité et développer son discours. Une première note est donnée, puis tout le reste de l'œuvre en serait l'écho, la résonance, ou plus précisément, le développement.

II. Le sens musical comme sens immanent

« On peut donc considérer la musique comme l'«art-limite» de tous les arts [...] 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. »¹⁰

Il est difficile de parler de « langage » musical sans risquer de créer une ambiguïté. La musique est proprement un langage non signifiant, qui ne renvoie pas à une signification extérieure à elle-même. Mais si tout de même elle est langage, si elle forme un discours, peut-on y discerner des règles syntaxiques ? On a vu que le processus musical s'articulait grâce à la mise en place d'un développement qui se fait au travers des variations et des répétitions. De cette façon, l'œuvre musicale s'organise pour faire naître sons sens, et se constitue dans un agencement particulier. Maintenant, peut-on dire qu'elle « communique » quelque chose ? MAIRESSE s'oppose à la conception selon laquelle les émotions que nous ressentons à l'écoute d'une musique soient internes à celle-ci. Les émotions que nous éprouvons viennent de notre appréhension personnelle. Il n'y a pas de correspondance entre un agencement sonore particulier et une émotion particulière associée à cet agencement. Lorsqu'on ressent une émotion, c'est une

9 *Ibid.*, p. 96

10 *Ibid.*, p. 108

interprétation personnelle qui provient d'une certaine tension mise en avant dans la composition. De cette façon, nous pourrions éprouver des ressentis différents sur la même musique en fonction des jours, et du contexte dans lequel nous l'écoutons. L'utilisation de la musique au cinéma en serait un parfait exemple, on peut souvent retrouver l'utilisation d'une même œuvre musicale lors de scènes avec des atmosphères parfois totalement différentes, pouvant véhiculer des émotions contraires. Pour apporter quelques exemples à ce propos, on peut penser à l'Ode à la joie, utilisée à des fins totalement différentes à la fois dans *Orange mécanique* de Stanley KUBRICK et dans *Le Cercle des poètes disparus* de Peter WEIR. On peut aussi penser au *Boléro* de RAVEL, utilisé dans *The Age of Shadows* de KIM JEE WOON, lors d'une scène de climax, pour illustrer une certaine tension et la jubilation du personnage, en comparaison avec son utilisation dans un dessin animé italien, *Allegro non troppo*¹¹ de Bruno BOZZETTO, où elle vient en bande-son d'un passage contemplatif et surréaliste, sans qu'il y ait de suspense particulier.

Mais dans le contexte de la musique extradiégétique au cinéma, il est difficile de voir en quoi on peut accéder au sens musical pour lui-même, puisqu'il vient justement en illustration de l'atmosphère ou des ressentis des personnages, une signification extérieure lui est donc apportée. Pour aller un peu plus loin dans ce rapport de l'auditeur (et de l'interprète) à la composition, il faudrait plutôt citer son utilisation intradiégétique ; lorsque nous pouvons prendre l'exemple d'un personnage faisant lui-même une expérience de vécu particulière avec la musique. Dans *De battre mon cœur s'est arrêté* de Jacques AUDIARD, tout au long de l'histoire, c'est le contexte dans lequel s'inscrit le personnage qui va influencer sa perception musicale. Lorsqu'il est baigné dans une atmosphère malsaine et violente, il est impossible pour lui de réussir à jouer la toccata de BACH qu'il travaille lors de son cours de piano. Ce n'est qu'à la fin du film, lorsqu'il se réconcilie avec lui-même, qu'il parvient à rendre compte du sens de sa musique, qu'il parvient à entendre le discours musical lui-même, et qu'il réussit à jouer cette toccata sans y attacher aucune extériorité, de manière pure et délivrée. Dans une scène particulièrement marquante du film, on peut le voir s'agacer contre sa professeure de piano qui lui demande à plusieurs reprises de reprendre le même motif qu'il joue visiblement de manière trop brute et trop saccadée, après avoir vécu une scène de violence avec d'autres personnages¹².

On comprend donc que ces réductions, qu'elles soient spatiales (avec la partition) ou psychologiques (interprétation personnelle des émotions), ne peuvent pas rendre compte de ce qu'est une œuvre musicale dans sa *totalité*. On subordonne le musical au conceptuel ou au

11 <https://youtu.be/TTLFmDbKOHQ>

12 <https://www.youtube.com/watch?v=GPibchUQkw8>

ressenti subjectif. Ici il nous faut plutôt comprendre l'œuvre pour elle-même, et l'objectif de MAIRESSE est de nous faire distinguer le moment où nous sommes dans le sens musical, et le moment où il s'agit d'une signification extra-musicale : « 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 processus musical lui-même, mais qui peuvent à la longue se confondre avec lui. »¹³ MAIRESSE se demande alors ce qu'est une *idée musicale*, « c'est-à-dire une organisation singulière et concrète du matériau sonore, voulue comme telle, et non pas [...] un concept ou [...] une quelconque représentation qui seraient appliqués à l'ordre sonore. »¹⁴ Le compositeur informe la matière plastique qu'est le matériau sonore, et permet au sens musical de s'élaborer à son aide. L'unification de la matière (le son) et de la forme (agencement sonore) devient alors la totalité de l'œuvre, qui ne se réduit plus à l'une ou à l'autre. Il n'y a pas d'autonomie de la forme par rapport au son, mais une interdépendance des deux. Dans un sens un peu platonicien, on pourrait dire que l'œuvre musicale nous invite à dépasser le sensible pour comprendre sa réalité intelligible, alors que l'aspect sensible est justement ce qui est nécessaire pour incarner l'œuvre dans un monde concret, et pouvoir y accéder. « Toute réduction “par le bas” (à la matière sonore [au sensible]) ou “par le haut” (à une signification extérieure [à l'intelligible]) 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 [sensible] et vis-à-vis de toute signification projetée *a priori* [intelligible]. »¹⁵

MAIRESSE fait intervenir l'idée de « génie » dans l'acception de KANT. Ce dernier explique qu'il faudrait considérer le génie comme « le talent naturel qui donne ses règles à l'art »¹⁶. Chaque œuvre obéit à des règles, des structures immanentes qui seraient données par ce génie. Ces règles ne s'apparentent pas aux règles techniques. Il y a par là une sorte de « libéralisation » des normes. À titre d'exemple, tout le monde est capable d'apprendre les règles de l'harmonie classique, sans pour autant être un talentueux compositeur. Il faudrait pour cela être capable de créer, d'inventer quelque chose qui ne soit pas seulement conforme aux prescriptions des traités de composition, mais qui possède une cohérence interne à ce point

13 René-François MAIRESSE, *Sur le phénomène musical*, p. 106-107

14 *Ibid.*, p. 107

15 *Ibid.*, p. 106

16 Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, 1790

parfaite qu'on puisse parler d'œuvre d'art, et non seulement de prouesse technique ou de perfection académique.

À partir de là, on peut comprendre une certaine immanence du sens musical à l'intérieur du processus. La musique n'a pas de fonction descriptive, MAIRESSE réfute la prétendue description interne aux œuvres à programmes, et rejoint la thèse de HANSLICK¹⁷ qui critiquait « l'importance de l'émotion dans la musique » et le caractère descriptif de la musique à programme ou des œuvres de certains compositeurs (principalement WAGNER, mais aussi LISZT ou BERLIOZ). Il défendait la musique comme un « art autonome ». Selon MAIRESSE donc, la musique ne peut pas traduire dans l'ordre musical des éléments appartenant à des ordres conceptuels ou psychologiques. Et même dans le cas de la musique à programme, c'est le discours musical qui préside à toutes ces subordinations artificielles. MAIRESSE ne nie pas le fait que la musique puisse nous évoquer des images, mais une nouvelle fois, celles-ci restent variables et subjectives, dépendantes de nos représentations émotionnelles. Et dans notre dernier point, il nous faudra comprendre comment accéder à ce discours musical tout en mettant entre parenthèses ce « moi empirique » qui ne peut s'empêcher de rattacher son écoute à des images et à des reflets chimériques de sa propre imagination et de ses propres ressentis.

III. La perception musicale

Revenons donc à notre question de base : y a-t-il une structure ou des éléments inhérents à notre expérience musicale ? Y a-t-il une immanence du sens de l'œuvre, indépendante des associations et de projections conceptuelles ou personnelles ? Si tel est le cas, alors comment distinguer le sens musical des représentations extérieures que nous lui ajoutons ? Il va nous falloir comprendre en quoi notre expérience de vécu auditif peut devenir une expérience musicale, d'où se détache un sens esthétique et phénoménologique.

La *phantasia* perceptive est un acte d'intuition imaginative qui nous fait d'une certaine façon passer du sonore au musical. Le terme de « *perzeptive Phantasie* » est emprunté à Husserl, qui analyse ce qui se passe pour le spectateur de théâtre (*Husserliana* vol. XXIII, texte 18 b). La *perzeptive Phantasie* nous fait « percevoir » un quelque chose qui relève de la fiction tout en étant réel : je vois Hamlet sur scène. La *phantasia* perceptive neutralise la perception du corps physique de l'acteur de théâtre au profit d'un personnage irréel mais perçu (et non pas imaginé) en tant que tel. Appliquée à la musique, on pourrait la définir comme l'incarnation de l'expérience musicale dans une forme vague s'inscrivant dans un horizon imaginaire. Il faut la

¹⁷ *Du beau dans la musique*, 1851

comprendre comme un dépassement. Le mode de l'œuvre se rend sensible en s'inscrivant dans notre imaginaire. Grâce à cette *phantasia* perceptive, notre attention se porte sur le mode de temporalisation que propose l'œuvre, tout en nous détachant du fait sonore lui-même et de son effectivité. « 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 elles ne sont pas déterminées précisément, alors que la perception d'un rythme se fait au niveau même de la conscience originaire qui est simplement temporalisante. »¹⁸ Tout se joue avec le temps, justement parce qu'il est propre à chaque œuvre. Au-delà de la simple audition du phénomène musical, nous portons attention au déploiement de l'œuvre comme processus musical. Le moi empirique doit s'effacer devant le moi musical, doit dépasser ses représentations et ses affects pour considérer l'œuvre en tant que « quasi-sujet » lui dictant son propre rythme de perception. L'auditeur est alors dans une attitude de compréhension, et non de jugement de goût. « Il semblerait que nous assistions dans le déploiement d'une œuvre 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. »¹⁹ L'expérience esthétique requiert donc une perception globale, comprenant en elle les différentes approches par la *phantasia* perceptive, mais aussi l'attention même qui est accordée à l'objet esthétique dans sa manifestation sensible.

MAIRESSE en arrive à une nouvelle question : « la perception musicale peut-elle s'effectuer en dehors de tout savoir ? » Selon lui, il est nécessaire d'avoir un certain « bagage d'écoute » pour réellement accéder au sens musical, il faut se construire un « moi musical » et un cadre de références, des *habitus*, qui nous permettront d'obtenir un certain plaisir esthétique : « Il semble bien qu'il y ait toujours à l'œuvre des médiations dans l'écoute d'une composition, médiations qui [...] 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 [...]. »²⁰ Il fait intervenir une citation de SCHÜTZ²¹ : « [...] 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 ». Il sous-entend ici qu'il y aurait la nécessité d'une connaissance musicale et

18 René-François MAIRESSE, *Sur le phénomène musical*, p. 115

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*, p. 121

21 Alfred SCHÜTZ, *Fragments toward a phenomenology of music*, § 17, p. 259

d'un certain savoir antérieur à l'expérience pour comprendre le phénomène musical. Il faudrait en effet interioriser certains procédés de genre ou de style pour mieux cerner le sens musical. Ce sont des règles d'écoute à observer qui se transforment en *habitus*. Ce savoir musical oriente l'oreille, « magnifie le plaisir esthétique » : « 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. »²² C'est ici que la thèse de MAIRESSE pourrait poser problème en ce sens qu'elle sous-entendrait une appropriation assez élitiste de l'expérience musicale, qui ne pourrait être éprouvée dans sa totalité qu'à la condition d'une connaissance musicale générale, sans quoi elle s'en retrouverait relativement appauvrie, ou incomplète. C'est un passage assez difficile de sa thèse où il est délicat de comprendre comment le sens immanent de l'œuvre lorsqu'elle est jouée pour elle-même peut être apprécié seulement par des oreilles déjà averties et conscientes d'une antériorité extérieure au phénomène musical. Ne fallait-il pas justement se détacher de toute projection ? MAIRESSE tente de répondre à ce paradoxe en expliquant que cet horizon d'attente formé par les *habitus* de l'auditeur n'est pas déterminant de l'expérience musicale. Il en arrive à cette conclusion : « Toute œuvre importante joue avec les règles du langage musical, voire peut en instituer de nouvelles : 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. »²³

L'auditeur est donc entièrement actif dans la constitution du sens musical, acteur au même titre que l'interprète et le compositeur. Il est co-créateur de l'œuvre. On retrouve ici un peu la même idée que celle mise en avant par SARTRE à propos de l'acte du lecteur²⁴. Tout comme la lecture et l'écriture, l'écoute et la composition se complètent l'une l'autre, en faisant naître une relation particulière entre le lecteur et l'auteur / l'auditeur et le compositeur, entre le dévoilement et la création. Tous deux s'accordent sur la critique de la posture seulement contemplative et non active de l'auditeur et du lecteur. Toutefois, il n'est pas question ici pour MAIRESSE, à l'instar de SARTRE, de reconnaître une sorte de « pacte » scellé entre l'auteur et le lecteur où chacun

22 René-François MAIRESSE, *Sur le phénomène musical*, p. 122.

23 *Ibid.* p. 124.

24 Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948)

reconnaîtrait la liberté de l'autre. Le compositeur et l'auditeur scellent eux aussi un pacte mais non pas entre eux, plutôt avec l'œuvre elle-même.

En essayant de sortir de cette question de la nécessité d'un savoir musical, MAIRESSE nous invite à étudier un nouvel aspect : « 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 ? »²⁵ L'auditeur doit alors prêter l'oreille à ces différentes intentionnalités qui sont présentes en l'œuvre, et aux rapports qu'elles entretiennent intrinsèquement, lui-même doit se mettre en phase avec elles. L'expérience musicale en est la mise en présence, par le biais de ces trois acteurs qui travaillent ensemble, d'un processus sonore de temporalisation, avec une certaine particularité accordée à l'acte créateur de l'auditeur : « c'est [...] l'oreille qui reste prioritaire pour dégager ce que peut bien être le sens musical de telle ou telle composition »²⁶. Ces acteurs détiennent chacun son intentionnalité propre, et s'appliquent à les percevoir à travers l'œuvre. Les différentes unités qui s'en dégagent nous permettent de faire des synthèses pendant le déploiement du discours musical. C'est ainsi que cette perception appréhende en *phantasia* le sens de l'œuvre, qui dépasse le seul agencement sonore. Le phénomène musical, par la *phantasia*, est vécu comme une évidence et une nécessité. C'en est presque une révélation, celle d'une totalité constituée à l'intérieur de l'expérience.

« 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. »²⁷

IV Conclusion

Dans un souci de concision, nous nous abstenons de reprendre l'étude approfondie de la *Sonate du printemps* de BEETHOVEN que MAIRESSE analyse en conclusion de son article, puisqu'elle représente seulement un exemple parmi tant d'autres d'application de sa thèse ci-

25 René-François MAIRESSE, *Sur le phénomène musical*, p. 125

26 *Ibid.*, p. 126

27 *Ibid.*, p. 127

dessus explicitée. Ce que MAIRESSE tente de nous décrire dans cet article, c'est le sentiment même d'une perception que nous pouvons tous avoir à l'écoute de n'importe quelle œuvre musicale.

« Il n'y a point de musique véritable qui ne nous fasse palper le temps »²⁸, écrivait Emil CIORAN, et cette citation pourrait s'appliquer à l'étude du phénomène musical. La musique se présente comme une sculpture ciselée dans l'écoulement du temps, elle en devient une matérialisation sonore, une gravure faite d'ornements et de bas-reliefs que s'approprie notre imagination, dans sa *phantasia* perceptive. Le matériau sonore est supplanté par le matériau temporel dans lequel l'intentionnalité des sculpteurs – auditeurs/compositeurs/interprètes – se manifeste pour y décrypter le dessein d'une immanence qui lui est propre.

Ces différentes intentionnalités se déploient au fil du processus musical et se « stratifient » dans notre perception esthétique. Elles forment ainsi une hiérarchie d'intentionnalités et fondent le vécu musical. Comprendre l'œuvre c'est comprendre cette totalité, l'intégrer et la vivre par elle-même et pour elle-même. Son architecture se fait par interdépendance de ces différentes parties, dans des relations internes formant le tout unifié. Comprendre une œuvre c'est aussi se comprendre soi-même, comprendre nos sensations et nos interprétations extérieures que nous rattachons à son écoute. C'est se comprendre soi pour mieux s'en détacher, pour découvrir le processus qui nous permet de percevoir la musique, en quoi elle nous évoque ces ressentis, et de mieux la révéler elle-même.

Comprendre une œuvre, c'est savoir écouter son temps.

28 Emil CIORAN, *Syllogismes de l'amertume*, 1952