

Université de Nantes
Licence 3 de Philosophie
2015-2016

Le phénomène musical comme principe immanent

D'après l'article de René-François Mairesse intitulé « Sur le phénomène musical »,
extrait des *Annales de phénoménologie* n°6 (2007)

Séminaire dirigé par Patrick LANG,
« Phénoménologie de la musique »

Introduction

Dans cet article, René-François Mairesse (agrégé d'éducation musicale et doctorant en philosophie) identifie l'objet sonore comme phénomène dynamique et vivant. Il n'y a à proprement parler de phénomène musical que dans un ancrage temporel. Il est présent au sujet car il apparaît au sujet. En effet, c'est l'objet qui détermine ses modes de donation. Ainsi, l'objet comme œuvre musicale est tel qu'il a sa signification dans son déploiement même. Le sens est immanent à l'œuvre musicale.

C'est pourquoi le sujet percevant doit pour ainsi dire s'effacer devant l'œuvre pour saisir authentiquement son sens. Il faut entendre par là qu'il ne faut pas transposer un sens extérieur à l'œuvre musicale au risque de l'interpréter et de corrompre son sens et de se fermer à elle. Pour ne pas dénaturer le sens de l'œuvre il faut être attentif aux modalités dans lesquelles elle se donne, à sa spécificité, à sa singularité. Il y a une sorte de circularité dans la compréhension de l'œuvre qui fait que pour comprendre son sens il faut aller dans son sens. Il s'agit de re-parcourir ce donné perceptif qui est porteur du sens de l'œuvre. Appréhender une œuvre c'est d'abord faire preuve d'humilité et saisir le sens de l'œuvre c'est être présent aux modalités de sa donation, c'est-à-dire prendre conscience de la nécessité par laquelle l'œuvre musicale se donne. C'est la nécessité comprise de son déploiement. Assimiler le sens d'une œuvre c'est parvenir à re-parcourir sa cohésion.

Une œuvre musicale est le produit d'un agencement personnel du matériau sonore et saisir sa raison d'être c'est prendre conscience du mouvement spécifique qui anime cette œuvre. L'œuvre musicale est un agencement sonore réfléchi. Il faut être attentif aux tensions qui répondent à des intentions singulières dans l'agencement sonore. Ce qui fait le propre de l'œuvre ce sont les motifs internes, les préoccupations. Il faut parvenir à saisir les relations nécessaires, à embrasser sa logique. Et c'est par l'écoute que l'auditeur pourra rendre compte du sens de l'œuvre.

Le sujet-auditeur est la dernière instance qui permet de rendre compte de la spécificité propre de l'œuvre musicale. Il est la condition de possibilité qui vient authentifier le sens propre d'une œuvre car celle-ci est créée par un sujet pour un sujet. Ainsi, le sens d'une œuvre peut se révéler à condition qu'elle s'exteriorise car c'est avant tout un objet temporel. Il n'y a de « musical » que dans une « matérialité » sonore, c'est-à-dire dans une manifestation concrète. Une œuvre exprime son individualité propre et impose donc une

expérience singulière qu'il s'agit d'éprouver.

Ainsi, on ne peut normaliser l'approche de chaque œuvre. Il n'y a pas de forme absolue telle que chaque œuvre s'y rapporte et s'y conforme. Il faut comprendre l'œuvre d'art par l'œuvre d'art. Elle est dirigée dans son intériorité même. L'expérience esthétique est telle qu'elle a affaire à un objet dynamique qui interagit avec le monde. L'œuvre d'art répond à une problématique singulière, il faut interroger chaque œuvre dans sa manière d'être. Elle adopte le comportement d'un sujet qui se positionne dans le monde, elle est un « quasi-sujet ». En fin de compte, ce qui fait le propre d'une œuvre c'est sa particularité. L'essentiel c'est le singulier. Il n'y a pas de forme universelle de l'œuvre musicale, pas d'idée générale de l'art.

Si l'on ne peut trouver dans ces divers œuvres ce qui les unifie dans leur matière, on peut rendre compte du côté du sujet de ce qui fait la singularité de chaque œuvre dans la singularité du vécu de conscience musical. On peut retrouver une forme d'appréhension dans chaque expérience musicale, une objectivité dans la perception esthétique subjective. Au fond, il s'agit de rendre compte objectivement du sens de chaque œuvre dans ce rapport dialectique entre le sujet et l'objet. Ce qui fait sens dans l'œuvre est aussi ce qui fait sens pour moi, sujet de perceptions. En outre, le fond et la forme de l'œuvre sont étroitement liés voire consubstantiels (le fond est la forme, la forme est le fond). Le sonore devient musical lorsque l'œuvre est exécutée et que le sujet-auditeur reconnaît l'œuvre dans sa spécificité.

I - Le « comportement » de l'œuvre musicale

1) La dynamique formelle de l'œuvre comme « processus temporel de temporalisation »¹

La musique est un phénomène qui se déroule dans le temps. On peut définir sommairement la musique comme « une succession organisée de sons »². On est donc soumis à l'enchaînement sonore, on ne peut intervenir dans cet écoulement nécessaire. Néanmoins, l'auditeur n'est pas non plus happé par le processus sonore. Lors de l'écoute d'une simple mélodie, l'auditeur n'est pas en face d'un processus autonome et indépendant de lui. En fait, il rend possible une telle continuité sonore.

En effet, c'est dans la perception auditive que l'on constitue un *continuum* sonore. C'est

1. René-François Mairesse, « Sur le phénomène musical », dans *Annales de phénoménologie*, n°6, 2007, p. 89.

2. *Ibid.*, p. 90.

au sein du sujet-auditeur que se constitue la mélodie comme mélodie. Il y a fondation d'un *continuum* sonore dans le vécu de conscience. Ce n'est pas un acte qui se surajoute à la simple perception sonore mais c'est la perception sonore même. Cependant, ce qui fait d'une mélodie un tout unifié c'est un acte qui se détache de la simple factualité sonore. Cela ouvre vers une temporalité singulière qui est celle d'une organisation musicale singulière. On excède par là la matérialité sonore pour saisir le sens propre d'une organisation musicale. C'est l'acte qui permet le passage du sonore au musical. L'organisation purement sonore n'a pas de valeur en elle-même.

En fait l'organisation sonore est intrinsèquement liée à l'organisation musicale. Ce qui fait sens dans le sonore est ce qui fait sens musicalement. Cet acte vise à mettre au jour la pensée qui est au principe d'une telle organisation. Pour cela, l'auditeur doit être attentif au mode de déploiement de l'œuvre. Une composition se manifeste dans une gestuelle spécifique, une respiration particulière. Elle adopte une vitesse et un rythme particuliers. Il y a un phrasé caractéristique à respecter dans l'exécution de l'œuvre, une temporalité propre qui constitue son mode de déploiement. Lors d'une expérience musicale, l'auditeur doit être présent à la manière dont l'œuvre se donne et prend place. Il y a une progression et une continuité telle que chaque élément s'articule dans un tout unifié. Être concentré pendant l'écoute, c'est parcourir l'œuvre dans sa durée propre.

En fin de compte, le discours musical d'une œuvre dessine le style de cette dernière. Ce qui fait l'originalité d'une œuvre est la manière dont les paramètres sonores sont agencés. Le style d'un compositeur est reconnaissable car il a une manière de s'exprimer qui est particulière, il adopte une tournure de phrase spécifique. Au fond, comprendre une œuvre c'est être sensible à son propre mode d'expression. Chaque composition est donc perception unique du temps. Une composition est un ancrage temporel particulier, elle est un positionnement dynamique. Chaque œuvre est singulière en ce qu'elle est une temporalisation. Chaque œuvre opère par différenciation de durées entre des sons. Une œuvre musicale est individuation du temps.

En effet, elle répond à des choix de composition. À l'intérieur d'une durée spécifique, l'œuvre musicale compose avec les paramètres sonores. Elle joue avec la matière sonore (sons, mélodies) pour singulariser la durée dans laquelle elle se déploie. Il faut comprendre par là qu'une composition traduit une façon de s'approprier le temps vécu. Chaque composition ayant sa temporalité propre, elle témoigne d'une certaine idée du temps. L'œuvre

musicale se définit dans et par le temps. Elle s'inscrit dans le temps en s'orientant dans le temps. Chaque composition donne un certain sens au temps ; elle lui donne une direction. Le sens d'une œuvre est le sens qu'elle donne au temps, c'est une réponse au temps vécu. Pour embrasser le sens d'une œuvre, il faut s'ouvrir à sa temporalisation propre. C'est une épreuve que l'auditeur vit lors de l'écoute d'une œuvre musicale. C'est pourquoi, lors des premières écoutes, une œuvre musicale peut nous sembler insaisissable et étrangère. Effectivement, assimiler une œuvre c'est en quelque sorte (se) rendre perméable (à) son mode de temporalisation.

Le sens musical n'est donc jamais extérieur à l'œuvre musicale. Effectivement, il doit se comprendre dans la dynamique propre à l'œuvre car il n'est pas détaché mais immanent à cette dernière. Il ne se découvre pas quelque part dans l'œuvre mais il est l'œuvre musicale dans sa totalité et son unité. Il ne faut pas chercher de sens indépendamment de l'œuvre. Cela revient à dire que le sens musical n'est pas un concept abstrait mais une conception du temps. Le sens s'apprécie dans la manifestation concrète de l'œuvre, dans son déroulement effectif. Pour être le plus fidèle possible au sens d'une œuvre il faut se fier au vécu musical. Ce qui va pouvoir rendre compte du sens d'une œuvre, c'est avant tout l'écoute attentive de cette œuvre. Il n'y a que l'audition qui peut attester de ce sens.

Cependant un problème surgit. En effet, comment rendre compte du sens d'une œuvre musicale si ce dernier n'est possible que dans l'écoute active ? Comment embrasser la totalité et l'unité d'une œuvre si cette totalité et cette unité ne peuvent se saisir que dans l'instant de l'écoute ? En tant que déroulement sonore, chaque œuvre musicale s'appréhende progressivement dans son déploiement propre. Mais là est toute la difficulté car dans l'instant présent de l'écoute on s'éloigne déjà de ce qui vient de se passer et on est absorbé par ce qui se passe (caractère évanescent de la perception du processus musical). Je suis constamment ramené à une présence qui est déjà absence. Si les rétentions (qui ne sont que des souvenirs primaires) autorisent une continuité dans l'écoute, elles ne permettent pas d'assimiler l'œuvre dans sa totalité et son unité (on ne peut accéder à une perception esthétique). On est face à un phénomène fuyant qui se dérobe devant nous, qu'on ne peut envelopper d'un coup et en totalité. Ce caractère fugitif du processus sonore fait que l'on subit le mouvement. Finalement, c'est seulement à la fin de l'écoute que je peux prendre un certain recul pour re-parcourir l'œuvre. Mais paradoxalement, c'est aussi à la fin du processus sonore que je n'ai plus accès au sens musical.

C'est donc dans le souvenir et l'anticipation que je peux passer à un niveau esthétique dans l'analyse de l'œuvre. La mémoire est donc essentielle pour la saisie du sens. Elle permet d'effectuer un retour sur l'écoute. C'est au gré d'un retour sur l'œuvre et par le biais de la mémoire que l'on parvient graduellement à reconstituer des niveaux de lecture. La remémoration va permettre de dépasser le fait sonore pour en dépeindre le sens proprement musical. Néanmoins, la remémoration comporte un risque étant donné qu'elle peut altérer le sens d'une œuvre du fait de sa constitution (oublis, distorsions). Est-on voué à manquer le sens des œuvres ?

En fait, il s'avère que c'est par l'écoute actuelle de l'œuvre que l'on est à même d'apprécier la singularité de cette dernière. C'est essentiellement grâce à l'audition que l'on peut justifier un tel sens. En fin de compte, il faut comprendre le processus musical comme un processus d'individuation. En tant que quasi-sujet, l'œuvre musicale se caractérise à partir du même et de l'autre, c'est-à-dire que le processus musical se façonne par un jeu de répétitions et de variations. Effectivement, c'est en travaillant sur la matière sonore que l'œuvre musicale va forger son identité. En faisant varier et répéter des éléments sonores (en jouant sur la hauteur, la durée ou l'intensité), on développe un discours. La totalité du discours musical témoigne d'un certain cheminement cohérent. On comprend que la répétition et la variation est ce qui permet l'identification d'une œuvre. Elle est la même tout en étant différente à chaque instant. D'autre part, ce qui permet d'identifier une œuvre comme telle est aussi ce qui me permet de m'identifier à cette œuvre (je reconnais l'œuvre en m'y reconnaissant). En quelque sorte, le discours musical s'engendre par lui-même à partir du matériau sonore et au moyen d'une combinatoire particulière de ce matériau.

En fait, dès le début, on peut dire que le premier motif (voire la première note) sera la base sur laquelle la totalité de l'œuvre va progresser et se développer. Il y a dans le développement du thème initial un écho de ce même thème. Tout le déploiement de l'œuvre est en correspondance avec le commencement. Tout se génère dans un jeu de répétition et de différence par rapport à ce qui vient d'être engendré. L'œuvre se meut à sens unique car chaque élément (thème, motif, note, mélodie, etc.) vient prolonger ce qui le précède. La répétition stricte d'un même thème n'est pas une pure répétition car il se trouve dans un autre contexte et donc n'a pas la même signification (il a intégré le passé). Tout ce qui vient à être est une transformation de ce qui fut.

En définitive, composer une œuvre musicale comme discours musical, c'est déterminer

dans un champ de possibles un cheminement sonore particulier selon une progression particulière. C'est une manière de concevoir un enchaînement sonore ; une façon de construire un processus sonore selon certains rapports. Chaque œuvre est donc une manière de voir ou plutôt d'entendre. Elle exprime un art combinatoire propre (un mode de temporalisation).

Ainsi, chaque composition détermine un mode d'appréhension qui lui est spécifique. C'est le sujet-auditeur qui, d'une certaine manière, réalise ce mode de temporalisation dans l'écoute actuelle. Il rend compte de cette temporalité spécifique par rapport à sa propre temporalité. Ce qui donne de la substance à ce mode de temporalisation singulier, c'est le vécu de conscience. Notre propre flux de conscience atteste de ce mode spécifique de temporalisation. L'œuvre provoque l'auditeur de par son mode de temporalisation et c'est par le vécu de conscience que l'on va pouvoir peu à peu ordonner et synthétiser le processus sonore en tant que discours musical. C'est à partir du flux de conscience que l'on va pouvoir dégager le sens musical d'une œuvre.

Toutefois, si on parle de discours musical, il ne faut pas le réduire à un pur discours. En effet, si la musique est une forme de langage, elle ne renvoie pas à autre chose qu'elle-même. Le sens musical d'une œuvre est immanent à cette dernière. Tandis qu'un discours renvoie toujours à une signification autre que lui-même (le mot est attaché à une signification). Dans un discours musical, rien n'est donné à l'avance quant à son développement.

2) La dynamique créatrice de l'œuvre : le déploiement de sa singularité

a) La syntaxe de l'œuvre

Il est certain que, selon le contexte historique et culturel, la musique ne repose pas sur les mêmes procédés d'écriture. Il y a différents systèmes qui vont codifier de manière conventionnelle les règles de formation de l'écriture musicale. Par exemple, la notion de gamme (disposition particulière d'une suite de notes) ou les règles de formation des accords. Pourtant, la musique n'occupe pas le rôle d'un véritable langage car elle ne signifie rien en dehors d'elle-même. Dès lors, cette thèse radicale renonce à toute tentative d'interprétation du sens de l'œuvre musicale.

En outre, la musique n'est pas cette puissance mystique qui pourrait exprimer ou

traduire des états d'âme. Ce qu'elle exprime, c'est sa propre factualité. S'il est légitime d'éprouver des émotions à l'écoute d'une œuvre, cela n'est pas dû à la constitution interne de l'œuvre mais à la manière dont on appréhende l'œuvre. C'est donc un épiphénomène. L'œuvre me dispose à des ressentis émotionnels, mais ils n'en sont pas la conséquence directe. Il n'y a pas de correspondance entre un agencement sonore particulier et une émotion particulière associée à cet agencement. Pourtant, si un passage particulier nous émeut, c'est parce qu'il y a une certaine tension proprement musicale qui est recherchée par le compositeur. Ce dernier peut chercher à surprendre l'auditeur par le biais d'un procédé stylistique (par exemple un jeu avec les I^{er} et V^e degrés). La manière dont le compositeur dispose les paramètres musicaux (hauteurs, durées, timbres, intensités) va disposer l'auditeur dans un certain vécu musical. La manière dont sera ressentie l'émotion dépendra de chacun mais il n'empêche que c'est tel agencement sonore qui sera à la source du ressenti. Cela va capter l'attention de l'auditeur. Ainsi, il ne faut pas identifier le sens d'une œuvre conformément au ressenti musical propre. Les émotions provoquées par l'écoute d'une œuvre ne sont pas l'œuvre. Je ne dois pas m'arrêter au ressenti personnel. Le risque étant de transférer un pseudo-sens à l'œuvre.

En effet, il ne faut pas faire de mes représentations personnelles des caractéristiques propres à l'œuvre musicale. Le problème étant que je peux projeter un sens extérieur à l'œuvre, c'est-à-dire que je peux donner un sens à ce qui n'a pas de sens en soi. L'émotion n'est pas porteuse d'un sens qui se rattache à l'œuvre. Le vécu musical ne doit pas être confondu avec un vécu personnel. Comprendre l'œuvre par rapport à ses propres représentations c'est dénaturer son sens propre.

D'autre part, une lecture purement littérale de l'œuvre ne peut rendre compte de la singularité de cette dernière. L'analyse technique d'une composition, si elle permet de mieux comprendre les intentions du compositeur, ne peut réduire cette dernière à une mécanique. Le sens proprement musical d'une œuvre ne se restreint pas à une pure technicité. Chaque œuvre est une fin en soi et correspond à une mise en forme particulière d'un processus sonore. Il faut dévoiler les motivations internes au sonore et qui sont le sens musical.

Le sens musical n'est donc ni la matière sonore (à savoir le processus sonore dans sa manifestation), ni la forme sonore (c'est-à-dire la théorisation de ce processus sonore). Il déborde de ce cadre conceptuel. Ces éléments constituent le sens musical sans être strictement le sens musical. Il gravite autour de la matière sonore et de la signification extérieure sans s'y

identifier. Il est une fusion de ces deux éléments.

b) La création musicale comme conceptualisation

On comprend que le compositeur ne cherche pas à traduire un concept par une expression sonore mais qu'il compose à même la matière sonore. L'« idée musicale »³ est la manière dont le compositeur va modeler le matériau sonore. L'acte de composition est un acte de création qui détermine une forme du matériau sonore. Le compositeur informe la matière plastique qu'est le matériau sonore. Une composition ne renvoie à rien d'autre qu'à elle-même. Elle définit une manière d'être du matériau sonore. C'est au sein du sonore qu'émerge l'idée musicale comme qualification du sonore.

Ainsi, le sens musical s'élabore dans et à l'aide du sonore. L'unification de la matière (le son) et de la forme (agencement sonore) est le tout de l'œuvre. L'un n'existe pas sans l'autre car même le son est donné constitué. Le sens musical ne se réduit ni à l'un ni à l'autre mais est la combinaison des deux. La matière et la forme sont indissociables. C'est le compositeur qui choisit de donner telle ou telle configuration au sonore en le retravaillant. Dans l'acte de création artistique, le compositeur se donne ses propres règles même s'il ne les explicite pas comme telles. Les règles de composition se perçoivent *a posteriori* (après en avoir fait l'expérience) et ne préexistent pas à la création artistique (c'est le compositeur qui légifère dans l'acte). Il n'y a de sens musical qu'incarné dans une œuvre musicale mise en présence et ce sens est tel qu'il s'auto-constitue dans l'œuvre même.

Par conséquent, le sens musical est immanent à l'œuvre d'art. La musique est donc l'art par excellence ; elle est une activité purement créatrice. La création musicale est une auto-détermination purement esthétique et qui donne un sens au sonore. Il n'y a pas de sens caché comme signification ajoutée à l'œuvre. Le sens musical c'est le processus sonore même en tant qu'il est agencé d'une certaine manière. Ce qui est proprement musical est ce qui répond à une intention du compositeur. Une perception qui se voudra musicale est une perception qui sera attentive à la résolution proprement musicale de l'œuvre.

Ainsi, on comprend une œuvre quand on en saisit la nécessité interne, c'est-à-dire son mode de déploiement singulier. C'est dans sa manifestation même qu'une œuvre musicale fait sens. Et pour faire sens, l'auditeur doit percevoir la singularité à la fois des éléments et du tout

3. *Ibid.*, p. 107.

de l'œuvre. Une perception musicale est donc une écoute active et l'expérience musicale c'est précisément faire l'expérience d'un sens en constitution. Le sens n'est pas donné constitué mais se donne en se constituant. On ne peut donner de sens qu'une fois l'œuvre achevée car lors de l'écoute il provient et devient sans cesse. L'œuvre musicale est un tout unifié et qui est un ensemble de rapports conditionnants et conditionnés. Toute la progression musicale découle du geste musical initial qui est le principe à partir duquel la suite se constitue.

II - L'attitude du sujet par rapport à l'œuvre musicale

1) L'attitude du sujet-percevant dans sa passivité

a) La perception sonore

Il s'agit maintenant de rendre compte de la manière dont le sujet structure le vécu musical. Dans l'écoute actuelle d'un son ou d'une succession de sons, nous n'avons pas seulement conscience de l'instant présent mais aussi de ce qui précède et se rattache à cet instant (rétention). De plus, la conscience se porte vers ce qui est à venir, elle est en attente d'un devenir sonore (protention). Ces deux visées permettent d'entendre un son dans sa continuité et une succession de sons dans son intégralité. Or, la rétention et la protention donnent uniquement accès au sonore et non au musical. Dans la perception sonore, le sujet procède à des synthèses passives qui permettent seulement de percevoir un ensemble de sons comme un tout connecté. Je peux capter telle suite de sons comme une totalité structurée. C'est donc dans la perception musicale que l'on va pouvoir saisir l'unité d'un processus sonore et son sens musical.

Mais qu'est-ce qui autorise le passage du sonore au musical ? Qu'est-ce qui légitime le jugement esthétique d'une œuvre ? Comment dégager le sens musical en tant qu'il est immanent à l'œuvre ? Qu'est-ce qui m'assure de l'authenticité du sens dégagé ? Ne puis-je pas altérer le sens dans ma compréhension ?

b) La perception musicale : perception en *phantasia*

En fait, Mairesse soutient que c'est la *phantasia* perceptive⁴ qui permet la transition vers la conscience esthétique de l'œuvre musicale. Elle permet le dépassement du sonore vers le musical. Ce serait la perception de ce qui émerge du flux sonore organisé. Ce serait dans l'imaginaire que l'on serait sensible au mode d'être de l'œuvre. Il ne s'agit pas de projeter ses propres représentations mais de se détacher du fait sonore même (du processus sonore dans son effectivité) et d'être attentif au mode de temporalisation que propose l'œuvre. En fait, l'essence d'une œuvre musicale se trouve dans la manière dont un agencement sonore est mis en œuvre. Chaque œuvre est une perception particulière du temps et c'est là le sens de chaque œuvre.

Ainsi, la *phantasia* perceptive nous amène en quelque sorte à ressentir cette perception du temps qui est en fait celle du compositeur. Elle permet une certaine ouverture pour une compréhension de l'œuvre. Lors de l'écoute, on est toujours déjà plongé dans une certaine temporalité et donc dans une sorte d'univers avec une structure propre et des rapports particuliers. Il faut prendre conscience du rythme musical de l'œuvre, c'est-à-dire de la manière dont les rapports sonores sont agencés. Le processus musical jette d'emblée l'auditeur dans une sphère de significations proprement musicales qu'il doit pénétrer. Étant donné que le sens musical est immanent à l'œuvre, l'auditeur est déjà isolé de toute signification extérieure à cette dernière.

Cependant, il ne faut pas réduire l'expérience musicale à l'expérience esthétique. La *phantasia* perceptive donne accès à l'expérience esthétique ; elle ouvre vers la compréhension esthétique d'une œuvre.

2) L'attitude réflexive du sujet-percevant : une perception musicale active

L'expérience esthétique ne se fait pas dans une immédiation perceptive mais se constitue à partir de la matière sonore. En effet, on perçoit d'abord une œuvre dans un rapport sensible et c'est en tant qu'elle est agencée d'une certaine manière qu'elle peut faire sens. C'est tel type d'organisation sonore qui provoque un vécu proprement musical chez l'auditeur. C'est le sujet-percevant qui co-constitue l'œuvre en étant réceptif à son mode

4. *Ibid.*, p. 114.

d'apparition propre. L'œuvre se donne singulièrement dans son mode d'apparition et l'appréhender c'est la reconnaître en tant que telle. Si l'œuvre peut faire sens, c'est parce qu'elle s'adresse à un sujet qui est susceptible d'éprouver et d'identifier (de s'identifier à) ce sens. Le sens est, d'une certaine manière, constamment présent dans l'œuvre et l'auditeur doit en quelque sorte attester ce sens par une écoute attentive.

C'est donc dans le progrès de l'écoute que va nous apparaître ce sens. Il y a un travail de l'écoute qui permet de distinguer des unités musicales (phrases, mélodies, thèmes) à différents niveaux. Au fur et à mesure des écoutes le ressenti musical deviendra un « véritable sentiment » car ce ressenti sera fondé. Effectivement, saisir le sens musical d'une œuvre c'est aussi donner un sens à son propre ressenti. Le ressenti est provoqué dans un rapport sensible à l'œuvre et comprendre le sens musical de l'œuvre c'est donner une raison d'être à ce ressenti. Je peux désormais rattacher mon ressenti à une matière sensible organisée. Ce qui fait sens en l'œuvre est ce qui fait sens en moi. Cela voudrait dire qu'on ne saisit véritablement le sens d'une œuvre que dans un assentiment. Il n'y a pas de saisie instantanée du sens musical mais une co-constitution progressive de ce sens.

Ainsi, toute compréhension du sens musical est une compréhension adéquate de ce sens. Le sens d'une œuvre est donc toujours à constituer car il ne subsiste que dans l'instanciation sonore. Étant donné qu'il est immanent à l'œuvre, il n'a de réalité que dans l'audition. Reste à savoir ce qui, dans l'expérience musicale, est proprement musical et ce qui ne l'est pas. En effet, pour une saisie objective du sens musical, il faut pouvoir distinguer ce qui est constitué dans la perception du sujet et ce qui est extérieur à cette perception.

a) Le « moi esthétique »⁵ : une mise entre parenthèse du « moi psychologique »⁶

Il faut donc distinguer le « moi psychologique » du « moi esthétique ». Chaque œuvre musicale ayant son mode d'apparition propre, elle induit un mode d'appréhension adéquat. Lors de l'audition, je ne suis pas face à un objet mais à un quasi-sujet. Cela implique que mon rapport à l'œuvre ne doit pas être un rapport personnel à l'œuvre. Je dois considérer l'œuvre comme une fin en soi et ne pas voir ou plutôt entendre ce que j'ai envie d'entendre. Il ne faut pas s'égarer dans un ressenti immédiat et instinctif propre au moi empirique. Cette mise entre parenthèses du moi empirique est avant tout une mise à l'écart de mes préoccupations

5. *Ibid.*, p. 118.

6. *Ibid.*

personnelles. Il est nécessaire de m'absenter de mon rapport quotidien au monde pour porter mon attention sur ce qui est proprement musical dans l'œuvre. Ainsi, le moi esthétique est une attitude que le sujet-auditeur doit avoir s'il veut parvenir à une compréhension musicale.

b) *L'habitus* : principe de progrès dans l'expérience esthétique

Il ne s'agit pas de relever les caractéristiques techniques de l'œuvre mais d'assimiler ce qui fait son essence. Et c'est par la pratique auditive que se forment des *habitus*. En effet, on peut dire que l'on éduque l'oreille au fur et à mesure des écoutes. L'écoute répétée d'une même œuvre permet une progression dans la compréhension de son sens. Plus je me confronte à l'œuvre, plus j'arrive à cerner son sens. A plus grande échelle, il se constitue des habitudes d'écoute qui permettent d'appréhender plus aisément les œuvres (par exemple le style d'un compositeur ou les codes musicaux propres à une époque). Mairesse utilise le terme de « moi musical »⁷ pour parler du phénomène d'intériorisation par le sujet-auditeur de caractéristiques musicales qui vont former son écoute et l'enrichir.

c) La sphère du théorico-pratique : un apport pour la compréhension de l'œuvre musicale

Il y a bien une place pour un savoir théorico-pratique dans la perception musicale. Il faut avoir à l'esprit que chaque œuvre d'art s'inscrit dans un contexte historique et artistique. Pour éviter tout anachronisme dans l'analyse d'une œuvre, il faut toujours la resituer dans son contexte. Le risque étant d'interpréter une œuvre par des catégories musicales propres à une autre époque. Chaque œuvre d'art est le reflet d'une conception artistique. L'appréhension (et donc la compréhension) d'une œuvre va être conditionnée par la connaissance de caractéristiques spécifiques à un courant artistique. Ainsi, l'auditeur doit posséder un certain nombre de notions esthétiques (par exemple le « beau » ou le « style ») pour mieux diriger son écoute. Au final, ce savoir musical théorique va permettre de renforcer l'écoute dans la compréhension du sens musical. Un fond théorique est important pour la compréhension des œuvres mais il ne faut pas les réduire à une forme indépendante de leur spécificité. Le premier critère d'évaluation est l'expérience musicale de l'œuvre dans sa particularité.

Mais qu'est-ce qui, dans la perception musicale, est proprement constitutif du sens

7. *Ibid.*, p. 119.

musical ? Qu'est-ce qui permet de fonder le sens musical d'une œuvre dans la perception musicale ? Qu'est-ce qui s'opère dans l'expérience musicale et qui me permet de saisir ce sens ?

d) Le sujet-auditeur : la dernière instance constitutive du sens musical

Il s'avère que des intentionnalités motivent la compréhension de l'œuvre. Autrement dit, une perception proprement musicale de l'œuvre se manifera dans une approche réflexive. Ce n'est plus seulement l'unité sonore qui est constituée mais l'unité musicale en tant que tout cohérent. Il faut être attentif au déroulement de l'œuvre, à la raison d'être de chaque partie et du tout de cette dernière. Le sens se saisit dans une proximité avec l'œuvre dans laquelle j'identifie son intrigue. Chaque élément est perçu comme consubstantiel au tout.

C'est la *phantasia* perceptive qui m'amène à vivre tel phénomène musical comme une nécessité. Je saisis son sens en même temps que cela fait sens en moi. Cette nécessité comprise instaure une continuité entre mon ressenti et l'objet de mon ressenti. En révélant le sens de l'œuvre je me révèle à moi-même ; je prends connaissance au fur et à mesure de mon expérience musicale de cette expérience qui est la mienne. La saisie adéquate du sens traduit une manière d'être authentique par rapport à l'œuvre. Ce sens propre à l'œuvre doit être exhumé dans une écoute effective et active de la dynamique générale de l'œuvre. Rien ne doit être étranger à l'écoute, tout doit être apprécié dans sa cohérence interne.

Cette constitution du sens se fait autour de trois instances que sont l'auditeur, l'exécutant et le compositeur. Les intentionnalités constitutives du sens de l'œuvre ne sont pas propres à l'auditeur mais traversent aussi l'acte de création et de présentation de l'œuvre. Chacun doit, dans une moindre mesure, occuper le point de vue de l'autre pour saisir le sens de l'œuvre dans sa totalité. Une expérience musicale accomplie est une expérience qui totalise ces trois manières d'être par rapport à l'œuvre. Chaque position par rapport à l'œuvre doit être questionnée car l'expérience et le sens musical se constituent autour de ce pôle. Il n'y a d'expérience musicale que dans l'exercice de ces trois instances. Saisir le tout de l'œuvre c'est approcher l'œuvre sous ces trois modes d'appréhension. Ce ne sont pas trois pôles isolés mais des attitudes par rapport à l'œuvre. Ce sont en quelque sorte des points de vue que chacun partage tout en adoptant sa visée principale. Il n'y a pas de frontières strictes entre ces trois pôles. L'œuvre musicale (ainsi que le sens musical) n'a de réalité qu'au sein de cette

organisation en triptyque.

Conclusion

Pour conclure, Mairesse institue cette « stratification de la perception musicale »⁸ comme constitutive du sens musical. Au fil de l'écoute (et des écoutes), la perception musicale (dans sa visée esthétique) évolue au sein d'une hiérarchie d'intentionnalités qui fonde le vécu musical. En partant d'un ressenti primaire (voire primitif) le vécu musical va s'édifier au fur et à mesure comme expérience proprement musicale. C'est dans et par la perception musicale que va s'ériger un authentique vécu musical en adéquation avec l'œuvre. Il y a une sorte de dialectique de la perception musicale qui s'opère au sein des divers intentionnalités et qui mène à une esthétique musicale.

Comprendre une œuvre c'est prendre conscience des rapports nécessaires qui y sont à l'œuvre. Une compréhension de l'œuvre est toujours une compréhension de ce qui est à l'œuvre dans cette compréhension (saisie des intentionnalités). Chaque compréhension de l'œuvre est une forme de compréhension de soi en ce qu'on rattache à un vécu ce qui illustre ce vécu et qui n'est rien d'autre que l'œuvre musicale elle-même. Ainsi, une expérience est dite « musicale » lorsqu'une connexion se fait entre l'expérience auditive et l'expérience perceptive.

En outre, la compréhension de l'œuvre se fait au fur et à mesure de l'écoute. Je ne peux saisir le sens de l'œuvre qu'en dégagant les unités musicales et les rapports qu'elles entretiennent entre elles. Chaque élément étant à sa place, c'est seulement par une écoute intégrale de l'œuvre que je peux restituer son architecture (microscopique et macroscopique) car il y a une interdépendance des parties (chaque partie fait sens par rapport à l'autre).

Comprendre l'œuvre c'est comprendre toutes ces relations internes qui forment un tout unifié. Elle n'a pas de statut propre mais est une forme incarnée et incarnante.

8. *Ibid.*, p. 134.