

Département de Philosophie de l'Université de Nantes

Licence 3 parcours musique

Année 2014-2015

À la découverte de la perception musicale :
une introduction à la phénoménologie de la musique.

d'après René-François MAIRESSE, « Sur le phénomène musical », 2007.

Mémoire réalisé par Paul SELLIER sous la direction de Patrick LANG,
dans le cadre du séminaire de phénoménologie de la musique.

Présentation de l'auteur et de ses articles

René-François MAIRESSE est agrégé d'éducation musicale et ex-doctorant en philosophie, spécialisé dans le domaine de l'esthétique. Ses travaux de recherche forment une introduction accessible et rigoureuse à la phénoménologie de la musique. Deux de ses articles, intitulés « Sur le phénomène musical » et « *Phantasia* perceptive et perception musicale » sont parus dans les volumes 6 et 8 des *Annales de Phénoménologie*. Ces derniers reviennent sur de nombreux points fondamentaux de la phénoménologie de la musique évoqués depuis le début de notre séminaire. L'objectif de ce mémoire est de faciliter l'accès à ces articles difficiles, denses et très pertinents, qui dispensent d'importants enseignements quant au rôle musical que nous avons à jouer en tant qu'auditeurs à l'écoute d'une œuvre. Ce mémoire, qui se concentre uniquement sur le premier article de 2007 ayant pour titre « Sur le phénomène musical » (le second étant nettement plus technique et difficile à lire et revenant sur les acquis du premier tout en les approfondissant), est à envisager comme une porte d'entrée aux écrits de MAIRESSE, qui constituent eux-mêmes une introduction à l'étude de la phénoménologie de la musique.

I. Introduction. Expérience musicale et phénoménologie

La phénoménologie nous apprend que chaque type d'objet (et donc chaque objet particulier) prescrit les modalités de sa perception. MAIRESSE va partir de la description phénoménologique de notre appréhension du phénomène musical pour se diriger vers la définition de ce qu'il appelle la « perception musicale », qu'il présente comme le but que nous devons tâcher d'atteindre à travers notre écoute.

Notre audition est non seulement *passive*¹ mais aussi *active*, car elle contribue à donner du sens à l'œuvre musicale élaborée par le compositeur et livrée par l'interprète : l'œuvre, tout en étant à la base un donné intentionnellement organisé porteur de sens, achève d'acquiescer son sens en étant reçue par nous par l'intermédiaire d'une interprétation. Dans cet ordre, le compositeur, l'interprète et l'auditeur représentent

1. Notons l'emploi des notions de « commande[ment] » et d'« obéissan[ce] », dans MAIRESSE, « Sur le phénomène musical », p. 85.

donc les trois instances permettant le « passage [du simplement sonore] au musical »². Il nous faut dès à présent insister sur la distinction que MAIRESSE opère entre ces trois instances de ce qu'il appelle la *co-constitution du sens musical* : il écrira vers la fin de son développement, en revenant sur les acquis de son argumentation : « 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) »³.

Mais chaque œuvre musicale originale est par nature unique et se donne à nous d'une manière qui est la sienne propre. De plus, elle possède un *sens musical* propre dont la découverte par la perception musicale est ce que nous visons en définitive lors de l'audition. Comment pourrions-nous, à partir de la compréhension de l'œuvre singulière, accéder au niveau supérieur de saisie *a posteriori* des « généralités empiriques effectivement propres à l'expérience musicale »⁴, c'est-à-dire des éléments constitutifs que nous donne invariablement à appréhender toute œuvre dite « musicale » ?

La difficulté réside dans l'idée d'une description « phénoménologique » à proprement parler de la perception musicale, qui serait exacte du fait qu'elle n'ajouterait à son objet phénoménal aucun contenu extérieur, par nature inapproprié. Est présente ici (dans la perception et dans sa description) l'idée d'une résistance à la tendance naturelle de l'homme au déplacement mental sur *autre chose*, tendance aux multiples facettes que va expliciter MAIRESSE dans la suite de son développement.

C'est cette dimension constitutive du sens de la « perception musicale » (ou *esthétique dans l'ordre musical*) qui rend cette notion si complexe à éclairer : nous ne visons pas lors de l'écoute un donné dans son intégralité spatialement localisé, mais nous appréhendons dans le temps un donné dont le sens reste à constituer à travers la perception musicale. C'est sous le mode du processus mental que HUSSERL appelle la « *phantasia* perceptive » qu'est rendue possible cette appréhension. Chez HUSSERL, la *phantasia* perceptive, définie paradoxalement comme perception réelle d'un contenu

2. *Ibid.*, p. 86.

3. *Ibid.*, p. 127.

4. *Ibid.*, p. 87.

imaginaire, est à l'œuvre au sein de toute perception d'ordre esthétique.

MAIRESSE va procéder en trois temps. Il commence par décrire les spécificités propres à l'œuvre musicale en se concentrant sur la nature problématique de la temporalité musicale avant de se pencher sur la nature également problématique de ce que nous appelons communément le *sens musical*. Une fois ces fondements solidement établis, il va s'appliquer à décrire sous l'angle phénoménologique la perception musicale elle-même, celle qui nous permet de « saisir le sens proprement musical qui se constitue [...] au sein d'une conscience esthétique »⁵.

II. Description des spécificités de l'œuvre musicale

II. 1. *L'œuvre musicale comme processus temporel de temporalisation*

Il nous faut au préalable distinguer dans l'œuvre musicale trois niveaux de base différents : deux niveaux *temporels* constituent les conditions de possibilité d'un troisième niveau dit de « *temporalisation* », qui forme un nouveau cadre temporel dans lequel prend place l'expérience musicale.

II. 1. a. Premier niveau *temporel* : la simple succession des sons (comme continuité du phénomène sonore en musique)

La musique, d'abord définie comme « succession organisée de sons »⁶, est un art du temps (l'art d'organiser la succession des sons). Ce qui implique qu'à la différence par exemple de la contemplation d'une œuvre telle qu'un tableau (produite par un art de l'espace, en l'occurrence la peinture), nous ne pouvons pas revenir en arrière lors de l'audition de l'œuvre musicale, dont le déroulement dans le temps est irréversible. De plus, il apparaît que l'interruption de cette audition y met nécessairement un terme : nous ne pouvons pas nous permettre de l'abandonner avant la fin sans la réduire à néant car elle doit être effectuée d'un seul tenant pour être menée à bien.

Creusons l'exemple du tableau afin de bien marquer cette différence importante : le tableau se donne présentement dans son intégralité unitaire (et nous fournit ainsi des

5. *Ibid.*, p. 89.

6. *Ibid.*, p. 90.

points de repère fixes auxquels nous pouvons nous reporter à volonté), alors que l'œuvre musicale se découvre progressivement de façon fragmentaire (dans un processus d'apparition et de disparition constant et irréversible) et même paradoxale. En effet, l'œuvre musicale s'*achève* (dans les deux sens *finaux* du terme, c'est-à-dire à la fois au niveau de son déroulement et à celui de son accomplissement) dans son évanouissement, le retour au silence. Elle ne pourrait dans ce cas nous être intégralement présente qu'une fois disparue, ce qui relève manifestement du paradoxe. Cependant, il nous faut noter que la représentation mémorielle de l'œuvre en l'absence de cette dernière est forcément lacunaire, discontinue, car nous accordons malgré nous *a posteriori* plus ou moins d'importance à certaines parties d'un flux en tout point d'importance égale que nous avons bel et bien perçu sur le moment comme étant continu. C'est pourquoi MAIRESSE écrit que « tout se joue pendant l'audition elle-même »⁷. Il va nous falloir expliquer ce qu'il entend par là.

Dès lors, une fois mises en lumière ces spécificités de l'œuvre musicale, nous pourrions penser à tort que l'auditeur, totalement passif, est comme ballotté par la musique tout au long de l'écoute ; ce qui n'est pas le cas, HUSSERL ayant montré dans ses *Leçons sur la conscience intime du temps* de 1905 que « 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 »⁸. Notons que la rétention est un *acte* de la conscience présent dont le contenu est un son passé. Voici donc dégagée une première strate d'activité chez l'auditeur au cours de l'écoute.

Ajoutons que dans notre appréhension du déploiement temporel du sonore *musical*, il n'y a pas seulement de la rétention à l'œuvre (sur ce qui vient tout juste de se passer), mais aussi du souvenir (sur tout ce qui s'est passé depuis le début) ; et de même, pas seulement de la protention (sur ce qui va immédiatement venir) mais également de l'anticipation (sur tout ce qui va venir d'ici à la fin). Le déroulement de l'œuvre musicale est un flux continu qui n'est jamais fixé, qui se redéfinit constamment en tendant vers son accomplissement prévu et attendu par l'auditeur.

En réalité, la continuité du phénomène sonore en musique n'est qu'apparente. Du point de vue acoustique, ce dernier est une suite de sons et d'intervalles discrets et évanescents qui se succèdent inmanquablement les uns aux autres de manière

7. *Ibid.*, p. 98.

8. HUSSERL, *Leçons sur la conscience intime du temps*, cité par MAIRESSE dans *op. cit.*, p. 90.

discontinue (même si cela n'est pas perceptible à l'oreille). Cette continuité générale du phénomène sonore, systématiquement générée par nous dans une synthèse dite « passive » à l'écoute d'une œuvre musicale, est justement permise par la rétention et la protention. Prenons maintenant l'exemple plus particulier d'une mélodie pour mieux comprendre ce point. La mélodie perçue comme telle, en tant que totalité unifiée, est en fait le résultat artificiel d'une synthèse mentale dite cette fois « active ». Elle s'avère donc plus que la somme des sons isolés aux hauteurs variables qui la composent, elle forme un tout ordonné autre que la simple somme de ses parties (un tout conçu ainsi par le compositeur et mis en valeur par l'interprète), et ce en raison des relations dynamiques à l'œuvre dans la succession des intervalles. Il en va *a fortiori* de même à l'échelle plus grande de l'œuvre dans son ensemble.

L'auditeur a donc une tâche à accomplir : il doit faire l'effort (en s'opposant à une résistance, la tendance naturelle de l'homme à la déconcentration) de tenter de saisir le sens musical de l'œuvre écoutée à même son déroulement dans le temps, en commençant par en dégager des unités (« mélodies, phrases, parties d'un mouvement telles que l'exposition, le développement et la réexposition dans la forme-sonate »⁹) dans des synthèses actives, puis en finissant par viser à travers son écoute l'unité musicale, à la fois unificatrice et unique en son genre, qui porte en elle le sens propre à l'œuvre particulière dans sa totalité. MAIRESSE écrit à propos de cette totalité qu'elle est « au premier abord informe »¹⁰ et fort susceptible de le rester, ce qui veut dire que l'auditeur peut aisément passer à côté du sens proprement musical s'il ne mobilise pas toutes ses facultés mentales sur ce qui lui est donné à écouter.

II. 1. b. Deuxième niveau *temporel* : l'organisation sonore comme processus temporel (sur le tempo et la mesure)

L'œuvre possède une durée qui la caractérise en propre définie par le rythme (cf. ci-dessous). Ce dernier prend appui non seulement sur la continuité du phénomène sonore (cf. ci-dessus) mais aussi sur deux paramètres temporels supplémentaires : le débit de la pulsation (un tempo dit « lent » (*lento*) englobe approximativement les débits situés entre soixante et quatre-vingts pulsations par minute, par exemple) et le

9. *Ibid.*, p. 117.

10. *Ibid.*, p. 101.

mouvement imprimé dans la mesure (une mesure à trois temps, par exemple). MAIRESSE insiste sur la relativité du tempo « classique », qui dépend de nombreux autres paramètres dont le caractère musical (qui peut être « agité » (*agitato*), « délicat » (*delicato*), etc.) et n'est donc pas métronomique. Chez MAIRESSE, l'oreille est (sur ce point comme sur tous les points décisifs) la dernière instance de jugement en ce qui concerne la limite à définir quant à la liberté que peut prendre ou non l'interprète vis-à-vis de l'indication générale du tempo. Au même titre que l'interprète (seconde instance de co-constitution du sens de l'œuvre musicale après le compositeur) doit trouver le *juste* tempo – celui qui rend justice à l'œuvre et sert le discours musical en lui permettant un phrasé adéquat – l'auditeur (troisième et dernière instance) doit à la suite de l'interprète s'approprier ce tempo pour pouvoir prétendre à la perception musicale.

Il nous faut bien comprendre que c'est sur la base de ces deux niveaux *temporels* que la musique captive en premier lieu l'oreille et le souffle de l'auditeur, qui se met alors à respirer de concert avec elle et entre ainsi dans le champ de l'écoute compréhensive. C'est grâce à ces différents paramètres temporels rendant possible la manifestation d'un rythme que nous sommes en mesure d'assimiler quelque chose de ce que nous entendons.

II. 1. c. Troisième niveau de *temporalisation* : le rythme

Certes, l'occupation sonore d'un certain laps de temps objectif (ou « physique ») est une condition nécessaire au déroulement de l'œuvre musicale. Mais l'œuvre, en tant qu'elle occupe singulièrement du point de vue *rythmique* le temps qu'elle « prend » pour venir à être, être et cesser d'être, ébranle en quelque sorte les fondations sur lesquelles elle repose et impose d'évoluer dans un nouveau cadre temporel qu'elle a elle-même instauré, ce qui nous conduit à ce constat d'importance : le temps proprement musical, toujours imprévisible, n'est pas le temps objectif, mais un temps subjectif imposé à l'auditeur par l'œuvre dont le déploiement rythmique est en lui-même processus de temporalisation. MAIRESSE parle du « bon *rythme* d'écoute »¹¹ : c'est précisément en l'adhésion conscientielle de l'auditeur (qui doit « [...] couler son courant de conscience dans le flux continu du processus musical »¹²) à la durée propre

11. *Ibid.*, p. 97.

12. *Ibid.*, p. 117.

de l'œuvre musicale (qui est coextensive à celle-ci et à aucune autre) que consiste la fusion vitale de celui qui écoute et de ce qui est écouté (l'écoute compréhensive évoquée plus haut). La formule qu'emploie MAIRESSE pour qualifier ce phénomène est « l'appréhension en *phantasia* d'un temps autre »¹³.

II. 2. *L'œuvre musicale comme complexe sensible et intelligible*

MAIRESSE écrit que « La musique n'est ni quelque chose de la réalité matérielle [...], ni quelque chose d'idéal »¹⁴, ce qui signifie qu'elle n'est *exclusivement* ni l'une ni l'autre. La dimension idéale (ou intelligible : pour faire simple, celle de la *forme*) fait *être* l'œuvre en l'organisant d'une façon originale, tandis que la dimension matérielle (ou sensible) la fait *apparaître* en la donnant à entendre (dans le champ du sonore). Ces deux conditions considérées indépendamment l'une de l'autre sont donc nécessaires mais non suffisantes à l'appréhension musicale, qui ne peut éventuellement résulter que de leur combinaison. C'est ce que résume la formule de « perception esthétique dans l'ordre musical » employée à répétition par MAIRESSE, qui reflète bien cette double dimension sensible (au sens grec de l'*aisthesis*), mais aussi intelligible (parce que située plus particulièrement dans l'ordre musical). Il n'y a pas de perception musicale possible *via* un support matériel *ou* idéal seul. Nous ne pouvons donc pas réduire *a priori* la musique aux moyens de la diffusion sonore *ici et maintenant* (c'est-à-dire à l'ensemble contextuel formé par les instruments joués, l'identité du ou des exécutant(s), la salle de concert et la répartition du public à l'intérieur, le temps météorologique à l'extérieur, etc.), car de toute façon la diffusion du son dans ses infinies variations échappe en définitive à notre contrôle et de plus toute musique jouée est forcément déjà organisée. *A contrario*, l'idée considérée en elle-même de la forme musicale propre à une œuvre particulière (que peut révéler une lecture attentive de la partition) ne relève pas de l'ordre musical (mais plutôt de l'ordre de la représentation mentale *a priori*) et ne donne en fin de compte rien d'empirique à entendre (elle ne convoque parmi les trois instances de co-constitution du sens musical que celle du compositeur). Il va de soi que nous ne pouvons donc pas non plus raisonnablement réduire la musique à l'idée purement formelle que nous pourrions nous en former.

13. *Ibid.*, p. 94.

14. *Ibid.*, p. 106.

Mais selon quelles modalités cette combinaison fonctionne-t-elle ? « [...] à proprement parler, [l'œuvre d'art], 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 de son type d'*organisation* sensible »¹⁵. MAIRESSE explique ici qu'il n'y a pas d'autonomie de l'idée par rapport au son, mais précisément une interdépendance fusionnelle des deux. Employons une image de type « platonicien » pour illustrer ce point : lors de l'écoute d'une œuvre musicale, il nous deviendrait impossible de contempler les formes intelligibles si nous en arrivions à *dépasser* le sensible (qui serait alors compris par nous comme un simple moyen de passage vers une réalité supérieure comprise comme fin ultime), car nous ne serions plus en mesure de *rien* percevoir du tout une fois détachés du mode d'apparition propre à l'œuvre écoutée (c'est-à-dire son *organisation* musicale), qui est ce qui lui donne vie en lui donnant corps, en l'enracinant dans le concret.

MAIRESSE résume ainsi tout cela à merveille : « 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]. »¹⁶ Si nous voulons rendre notre écoute compréhensive et par là saisir cet excédent de sens qui se donne dans la perception, il nous faut donc la situer entre ces deux pôles extrêmes opposés en nous efforçant de vivre sans préjugé le déroulement de l'œuvre musicale.

III. Le sens musical comme sens immanent

La musique est un « langage ». Les bouleversements qu'a connus ce langage au cours de son histoire nous permettent de délimiter *a posteriori* les époques stylistiques en musique les unes par rapport aux autres, à travers l'analyse musicologique des œuvres. MAIRESSE qualifie d'« institution symbolique de la musique » le consensus d'ordre technique concernant la « syntaxe » musicale en vigueur chez la majorité des

15. *Ibid.*, p. 116.

16. *Ibid.*, p. 106.

compositeurs à une époque donnée. Les moments de rupture historiques connus se sont traduits dans le cadre de l'écriture musicale par le passage d'une systématisation du langage musical à une autre venant lui succéder (le travail de l'historien de la musique et du musicologue étant dès lors d'explicitier les raisons et les moyens techniques qui ont concouru à une telle transition). L'ensemble normatif des « façons de faire » qui régit le discours musical d'une époque particulière peut être qualifié, dans le cadre de l'analogie entre la musique et le langage, de « syntaxique » dans le sens où il institue en la prescrivant une façon de réaliser le discours musical.

Cependant, nous devons nous garder de présumer que le discours musical renvoie à des significations qui lui sont extérieures à la manière dont les signifiants sonores du discours verbal renvoient aux signifiés qui leur correspondent. C'est pourquoi MAIRESSE précise au début de son article, dans une note de bas de page¹⁷, que les œuvres musicales auxquelles il se référera tout au long de ce dernier sont issues du répertoire purement instrumental des XVIII^e et XIX^e siècles. Il affirme en effet, à la suite de HANSLICK¹⁸, que la musique n'a aucune fonction descriptive et ne saurait en avoir, car elle n'est pas en mesure de traduire dans l'ordre musical des éléments appartenant à des ordres conceptuels qui lui sont extérieurs, tels que l'ordre psychologique de la sentimentalité ou l'ordre poétique du discours verbal, et ce malgré les nombreuses conceptions très répandues abondant en ce sens (nous pouvons bien sûr penser ici au courant de la musique dite « à programme »). De plus, il est évident que même chez les compositeurs de musique dite « à programme », c'est la logique musicale qui a présidé en interne à l'acte de création pendant la phase d'écriture dans le cas où l'œuvre est aboutie (nous allons bien assister à un concert, et non à une récitation de l'argument de cette dernière...). MAIRESSE ne nie cependant pas que la musique possède la faculté d'émouvoir l'auditeur en tant qu'individu, en lui évoquant des images par exemple (le programme pouvant orienter sa rêverie dans une direction plutôt qu'une autre...), mais il relègue ce phénomène d'ordre affectif à la contingence et l'exclut de sa description phénoménologique, du fait que l'apparition de ce dernier *sous cette forme-là*, personnalisée (et donc aussi instable que les passions de l'individu elles-mêmes) et donc extériorisée (extra-musicale et donc dénaturée), n'est pas du tout un effet nécessaire de l'appréhension musicale. Il est évident que l'essence de la musique doit se

17. Note 5, *ibid.*, p. 88.

18. Cf. HANSLICK, *Du beau dans la musique* (1854).

définir indépendamment de nos représentations émotionnelles au temps t de notre audition. Nous devons pour ce faire nous élever vers un plus haut niveau de conscience lors de l'écoute. Une fois cela compris, nous nous rendons compte à quel point 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 »¹⁹. Malgré les apparences, ce n'est (rien de plus) que de la musique qui nous est donné à écouter.

Il nous faut maintenant ajouter que toutes nos associations de représentations à des mouvements musicaux ont été codifiées de manière artificielle, indépendamment du sonore musical pris pour lui-même, dans le cadre de l'institution symbolique de la musique. Prenons le cas d'école de la descente chromatique (nous constatons immédiatement que ces deux termes se rapportent en dehors du champ musical à l'espace et à la vision...) : cet exemple typique de *figuralisme* (notons à nouveau la dimension d'étendue de ce terme...) est censé traditionnellement « exprimer » la douleur à l'auditeur, dans la syntaxe musicale de l'époque baroque notamment ; or, tout bien considéré, cette succession d'intervalles descendants de seconde mineure (d'un demi-ton plus grave) n'a à l'évidence *rien* à voir avec l'affect qu'elle est censée « produire » en nous. Il nous faut donc rester vigilants vis-à-vis du langage courant et de nos dispositions implicites à en abuser (la musique n'« exprime » pour nous ni ne « produit » en nous rien de manière nécessaire), ainsi que nous efforcer de reconnaître tous nos réflexes psychologiques pour ce qu'ils sont et de les négliger lors de l'audition, dans le but de nous mettre en condition pour vivre la perception musicale. (Cependant, cette conception est à confronter à celles d'Ansermet et de Celibidache notamment, qui affirment tous deux qu'il existe des rapports naturels et nécessaires entre le matériau musical et l'affectivité de l'auditeur.)

« 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. »²⁰
La musique possède la propriété incomparable de faire sens par elle-même.

L'écoute compréhensive (qui permet à l'auditeur de jouer son rôle dans la co-constitution du sens de l'œuvre musicale) requiert un effort intense et continu pour être

19. MAIRESSE, *op. cit.*, p. 104.

20. *Ibid.*, p. 108.

menée à bien : il nous faut nous concentrer exclusivement sur ce qui est d'ordre musical tout au long de l'audition si nous désirons parvenir à la compréhension de ce qui se donne à nous dans le champ musical. Ce processus est un véritable exercice de l'oreille toujours en train de se faire, une tentative perpétuelle sans cesse enrichie. Il n'est pas censé définir de manière définitive ce que serait le sens profond de l'œuvre écoutée (d'une richesse proprement *infinie* si elle est réussie, nous dit MAIRESSE), parce qu'il en est incapable et ne peut donc que se fourvoyer à ce sujet. Tout ce à quoi l'auditeur peut prétendre au bout du compte est modestement qualifié par MAIRESSE comme un « certain accomplissement »²¹.

IV. La perception musicale

MAIRESSE va désormais se concentrer sur les questions suivantes : y a-t-il des éléments nécessairement inhérents à l'expérience musicale ? Et si c'est le cas, comment les distinguer des ajouts extrinsèques que nous y incluons souvent malgré nous ? (Nous opérons maintenant avec MAIRESSE un retour à la problématique qui était au commencement de notre réflexion, à laquelle nous allons enfin pouvoir apporter une réponse grâce aux acquis de notre développement.)

Pour répondre à ces questions cruciales au cœur de notre réflexion, il va nous falloir aborder un point de méthode : « La question sera finalement de savoir [...] quoi mettre en parenthèses, non seulement pour qu'une perception auditive devienne musicale et que s'en dégage un sens esthétique [ce qui constitue dans un premier temps l'activité de l'auditeur], mais encore pour pouvoir en rendre compte dans un discours qui soit phénoménologique [ce qui constitue dans un second temps l'activité du philosophe] et non pas une simple reconstruction »²².

Il ne fait aucun doute que tout auditeur s'intéressant à ces questions possède déjà un bagage d'écoutes et de connaissances musicales. Parallèlement à l'acquisition d'une telle expérience au fil du temps, nous assistons au développement permanent de notre « moi musical » qui se constitue au fil des écoutes en faisant sien ce que nous entendons, en se l'appropriant comme « cadre de référence »²³.

21. *Ibid.*, p. 118.

22. *Ibid.*, p. 117.

23. Formule tirée d'A. SCHÜTZ, « Fragments toward a phenomenology of music », § 17, p. 259.

Est présente chez MAIRESSE une idée positive de progrès : en effet, plus nous sommes au fait de la chose musicale, aussi bien en théorie (*via* la lecture d'ouvrages et de partitions...) qu'en pratique (*via* l'audition et l'apprentissage d'un instrument...), et plus notre écoute augmente en qualité et nous procure de plaisir esthétique selon lui (c'est-à-dire : plus l'adéquation de ce moi musical avec l'œuvre écoutée est forte). Ce constat est valable aussi bien pour l'écoute de plusieurs œuvres différentes que pour plusieurs écoutes d'une seule et même œuvre, car notre moi musical évolue constamment. Quel place doit-on dès lors accorder à ce « moi musical » déterminant dans le cadre de l'écoute ? MAIRESSE écrit : « [...] contrairement [au moi empirique, ou psychologique], le « moi pratique musical » n'est pas à mettre entre parenthèses [lors de l'écoute], même si son statut reste à déterminer plus précisément dans la constitution du sens musical »²⁴, ce que nous allons nous appliquer à faire à présent.

Un ensemble varié de données à ne pas négliger détermine donc en amont de l'audition notre bagage personnel : des héritages d'ordre esthétique (vestiges de langages symboliquement institués à différentes époques) qui ont influencé au cours de l'histoire de la musique non seulement les créateurs et les interprètes, mais aussi les publics récepteurs en leur prescrivant en leur temps des façons particulières de composer, de jouer et d'écouter les œuvres musicales. En fait, un tel « cadre de référence » (qui pourrait, par exemple, contenir une connaissance théorique et pratique pointue de la tonalité classique, ainsi que des notions de langage dodécaphonique, etc.), plastique et le plus souvent implicite, rend possible la perception esthétique dans l'ordre musical en nous élevant au-dessus du rang de la simple appréciation individuelle non informée. « On passera ainsi du simple vécu au perçu en tant que tel [comme vécu supérieur] »²⁵. Nous trouvons donc présent un cadre de ce genre en-deçà de toute perception musicale ; c'est la raison pour laquelle ce serait un non-sens de faire comme si nous étions en mesure de décider de (travailler à) le mettre de côté pendant l'écoute. « L'attitude naturelle [celle du moi psychologique, c'est-à-dire la représentation émotionnelle et le jugement de goût], dans son immédiateté, est précisément antinomique de l'attitude esthétique [celle du moi musical, c'est-à-dire la tentative de compréhension], laquelle recherche une perception et un ressenti particuliers détachés

24. MAIRESSE, *op. cit.*, p. 119.

25. *Ibid.*, p. 126.

de la vie quotidienne, et ceci à travers le contact avec les œuvres d'art [...] »²⁶.

Nous comprenons alors pourquoi le moi musical, qui se constitue au sein du champ théorico-pratique, ne *peut* et ne *doit* pas être exclu lors de l'écoute (car cela en condamnerait toute possibilité), et ce à la différence du « moi empirique » : il oriente correctement l'oreille de l'auditeur. Il est une nouvelle condition de possibilité de l'expérience musicale à ajouter à celles que nous avons précédemment mises en lumière. Cependant, il nous faut garder à l'esprit que ce n'est pas du champ théorico-pratique, par nature fluctuant, que l'écoute adéquate dépend tout entière, car les limites du langage musical ne sont jamais fixées et évoluent dans un rapport dialogué de réciprocité avec les propositions nouvelles émises par les compositeurs à travers leurs créations. Tout en prenant appui sur son bagage de connaissances musicales et en s'assurant qu'il utilise les bons outils pour décrypter l'œuvre particulière sur laquelle il concentre son attention (il serait par exemple absurde d'attendre d'une œuvre musicale contemporaine qu'elle réponde aux exigences esthétiques du style mozartien), l'auditeur doit néanmoins viser l'au-delà de la perception musicale au sein même de l'audition.

Nous choisissons pour clore notre développement de restituer ce passage de l'article qui résume parfaitement à lui tout seul, dans une reprise phénoménologique plus technique, ce que nous avons vu jusqu'à présent (et plus encore), et expose dans le même temps la thèse principale de MAIRESSE, qui est celle de l'étagement (et non de l'éclatement diffus) des intentionnalités, dans lequel les différents « niveaux de constitution »²⁷ entretiennent des rapports entre eux :

« 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 [*sic*] en phase, dans un ressenti naissant qui ira en s'élaborant [c'est cet écart temporel initial qui lance l'auditeur à la recherche en *phantasia* du sens musical de l'œuvre écoutée]. Ensuite, dans les différents types de constitution [se] trouvent 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

26. *Ibid.*, p. 120.

27. *Ibid.*, p. 125.

entendu au-delà des quelques secondes couvertes par les rétentions) et des anticipations (prévisions à plus long terme que pour les protentions). En outre, des synthèses actives de reconnaissance auditive y sont à l'œuvre, qui permettent [d'orienter] 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 [...]. »²⁸

V. Conclusion

MAIRESSE confesse à plusieurs reprises dans son article que *même* le discours phénoménologique sur la musique ne vaut pas l'écoute compréhensive si l'on désire *entendre* quelque chose à la musique. En effet, tout discours portant sur un objet d'une telle complexité, si qualitatif soit-il, s'avère imparfait et ne saurait en aucun cas se substituer à la véritable *praxis* du philosophe mélomane, car « c'est d'abord en l'écoutant toujours et encore que l'on parvient à comprendre la musique en tant que telle »²⁹. Chaque écoute étant foncièrement nouvelle, ce serait donc en premier et en dernier lieu (c'est-à-dire *avant* et *après* le discours philosophique) de la musique qu'il nous faudrait partir pour pouvoir parvenir jusqu'à elle. MAIRESSE va jusqu'à parler de « droits imprescriptibles de l'audible »³⁰ en érigeant l'oreille en « instance de vérification ultime »³¹ pour la constitution du sens musical. Au final, le phénoménologue essaie *a posteriori* de décrire avec l'outillage conceptuel et terminologique qui est le sien une réalité esthétique qui ne saurait se dévoiler totalement qu'au cours même de l'expérience musicale.

28. *Ibid.*, p. 125.

29. *Ibid.*, p. 89.

30. *Ibid.*, p. 126.

31. *Ibid.*, p. 135.

Bibliographie et sitographie :

* René-François MAIRESSE, « Sur le phénomène musical », *Annales de phénoménologie*, vol. 6, 2007, p. 85-137,

* René-François MAIRESSE, « *Phantasia* perceptive et perception musicale », *Annales de phénoménologie*, vol. 8, 2009, p. 7-56.

* <http://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9tronome>