

Musique : l'accès à la présence

présenté par Marie-Ange GOURRIN

sous la direction de Patrick LANG

Séminaire de philosophie de la musique

Master 2 de philosophie à l'université de Nantes

Année 2013-2014

Introduction

La musique est ce que Marie-Louise Mallet appelle « la nuit du philosophe ». Elle est « perçue par la philosophie comme une *menace* ; comme un « objet » rebelle, qui ne se laisse pas « saisir » »¹. Pourtant, par un retour sur le sujet qui écoute, il est possible de dégager des structures universelles du vécu musical. C'est en étudiant ce vécu musical que nous essaierons de toucher la « présence »². L'œuvre musicale, à la fois, est dans le temps et contient du temps. Comme un sujet, elle possède une durée qui lui est propre. L'écoute tente sans cesse d'accéder à cette durée pour accéder, par elle, à l'œuvre qui se donne comme présence. Cette présence, entre continuité et discontinuité, n'est pas une donnée immédiate et évidente : nous en faisons l'expérience chaque fois que nous écoutons. Comment donc accéder à la durée propre à l'œuvre musicale ? Quels moyens sont à mettre en œuvre, quels outils à utiliser, et de quelle façon cet accès se fait-il ? C'est en étudiant le vécu musical de l'auditeur que nous essaierons de répondre à ces questions. D'abord, nous verrons que le contact avec l'œuvre nous met en contact à la fois avec sa successivité et son unité, et cette prise de contact requiert un certain travail. Dans un second temps, pour éclairer cette tâche de l'écoute, il faudra étudier quelles sont les conditions d'écoute qui permettent d'accéder à l'œuvre et à sa durée propre : se débarrasser des affects personnels projetés dans la musique et cantonner l'analyse, le contexte musical, la partition et la mesure du temps à leur rôle d'outils. Enfin, une fois ces conditions mises en place, nous essaierons de réfléchir sur la façon dont cet accès à la présence se fait. Nous étudierons dans ce but les schèmes proposés par Mikel Dufrenne, et nous développerons la possibilité d'un double mouvement de la conscience.

¹ MALLET Marie-Louise, « La nuit du philosophe », in : *La musique en respect*, Paris, Galilée, 2002, p.24

² Ceci, bien sûr, en sachant et en rappelant que ce n'est pas au bout de ces pages que nous toucherons quoi que ce soit, mais seulement dans l'écoute active de la musique elle-même : mieux vaut aller au concert.

I- Le contact à l'œuvre

1) *L'œuvre musicale : successivité et unité*

Il semble que continuité et discontinuité soient toujours présentes ensemble en musique. Et moi aussi, comme sujet, je possède ou me trouve au sein d'une continuité et d'une discontinuité. La continuité de l'œuvre participe à son unité, et son unité semble garantir une forme de continuité. La musique est toujours continuité, car elle témoigne d'une unité assurée par un commencement et une fin. Toute déconstruction, tout jeu, toute discontinuité même la plus forte, sont soumis à ce début et à cette fin. Le début et la fin physiques garantissent à la conscience qu'elle a toujours affaire à un seul et même objet, esthétique certes, donc potentiellement investi d'un sens plus riche, mais toujours d'abord unitaire par cette unité objective extérieure. Il faut ensuite que la conscience constitue la musique comme unité intérieure de sens, sinon, malgré l'unité externe, elle restera un amas indifférencié, ou une succession sans dépassement, qui n'excède jamais la successivité des événements sonores. La conscience a donc pour tâche de dépasser ce temps externe pour garantir à l'œuvre musicale une unité de sens supérieur, dans un processus de durée qualitativement investi par des rapports musicaux. Cette unité de sens « supérieur » qui mène à un véritable sentiment esthétique n'est pas une évidence, une conséquence de cette unité extérieure, ni le présupposé qu'*il y a* un sens « supérieur » à découvrir, ni une propriété nécessaire de toute production musicale. Quant à l'unité extérieure, elle n'est pas constitutive fondamentalement du sens et de la spécificité de l'œuvre en tant qu'œuvre. Elle me permet seulement d'en faire un objet posé devant moi et, ainsi, m'ouvre la possibilité d'appréhender une autre unité de sens. J'entre dans le sens par une écoute active, et je fais ce sens aussi puisqu'il prend une « couleur » différente dans la conscience de mon voisin et dans la mienne.

L'œuvre musicale m'apparaît d'abord et toujours comme une succession dans le temps extérieur. L'unité de durée de l'objet temporel est-elle déterminée par son écoulement clos dans le temps extérieur, ou bien se forme-t-elle à même l'objet, ici à même la musique, et cette unité interne du déroulement d'une durée ne conditionne-t-elle pas

le temps extérieur au sein duquel elle va œuvrer³ ? Il s'agit ici de déterminer ce qui est premier dans l'ordre de la perception musicale. Nous ne pouvons nous étendre sur ce point. Nous dirons simplement que la musique est d'abord un vécu auquel je participe, non un objet extérieur qui m'est donné « objectivement » dans le temps objectif ; c'est-à-dire qu'elle n'est pas un objet intellectuel que, en tant que tel, je pourrais m'approprier et qui porterait, dans sa manifestation, une essence séparable à laquelle je devrais accéder. Ainsi, pour percevoir véritablement la musique, il conviendrait de « se [couler] dans le mode de temporalisation propre à telle ou telle constitution »⁴. Ce n'est pas à travers le temps objectif divisible que je peux appréhender la musique en tant que musique : je resterais dans l'ordre de la succession pure.

La continuité de l'œuvre est donc d'abord assurée par sa manifestation dans le temps externe, mais aussi et surtout dans la durée interne. Ce que j'ai entendu n'est plus présent dans la perception mais reste, par des rétentions, dans ma conscience ; et ce que j'attends d'entendre n'est pas encore perceptivement présent mais se trouve déjà, par des protentions, dans ma conscience (et cette tension d'attente va être assouvie ou non par la perception à venir). Le flux de la musique renouvelle sans cesse ma perception et m'apporte en permanence de nouvelles « intuitions » qui confirment, enrichissent voire prolongent celles qui ne sont déjà plus présentes que dans des rétentions. Ma conscience perçoit différemment ces intuitions nouvelles sur la base des anciennes. Elle n'est plus nue et ces nouvelles intuitions sont donc enrichies, investies par les « anciennes », toujours présentes en moi. C'est cette perception, riche de concordances, qui assure la continuité de l'œuvre musicale dans la durée interne et non pas seulement dans le temps externe. Mais ce n'est pas moi qui projette ou présuppose ces liens : ils sont portés au sein même de la musique et je ne fais que les découvrir, *et je peux, au mieux*, les découvrir. C'est grâce à ces liens, à ces concordances de (dans) la continuité de ma perception, que je connais et reconnais l'œuvre comme unitaire, de façon maintenant intérieure. Puisque l'œuvre se présente à moi comme objet temporel (« par objets temporels, [...] nous entendons des objets qui ne sont pas seulement des unités dans le temps, mais

³ Pour Dufrenne, c'est l'inverse : ce n'est que par le temps extérieur que je peux appréhender la durée. C'est à cela que servent les incontournables « schèmes » qui, même s'ils ne sont pas clairement identifiés, peuvent et doivent être « sentis ». Ce point sera développé plus loin.

⁴ DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, l'objet esthétique*, (1953), tome 1, Paris, PUF, 1992, p.134

contiennent aussi en eux-mêmes l'extension temporelle »⁵), la constitution de ce sens n'est jamais finie (au sens d'aboutie). Elle finit seulement temporellement à la fin du concert.

Cette perception proprement musicale se construit à même le processus sonore. Elle n'est ni une intellection, ni un pur ressenti. Son sens n'est ni « quelque part », statique, ni un pur donné. Il n'est pas *a priori* et il n'est pas immédiat dans la mesure où il n'est pas à même le matériau sonore (il doit d'abord « faire trace » en moi : il n'est donc pas un pur donné de la sensibilité). Accéder à ce sens, écouter, est donc une tâche pour l'auditeur.

2) L'écoute : une tâche pour l'auditeur

Le paramètre temporel extérieur est le premier plan qui constitue une unité temporelle de la musique. Mais de même que pour moi, mon début et surtout ma fin n'ont de sens que si je les intègre en moi, si j'en prends conscience, de même en musique, le début et la fin « extérieurs » de l'œuvre n'ont de sens que si je les intègre en moi, s'ils sont début et fin parce que « c'est ainsi »⁶, l'œuvre est ainsi, et non parce que j'observe de l'extérieur le début et la fin. Ce temps extérieur mesurable et quantifiable dans lequel s'inscrit l'œuvre musicale ne garantit pas l'unité de l'œuvre en tant qu'œuvre, mais seulement en tant que déploiement sonore. Il faut donc dépasser ce matériau, ce son « physique », qui ne reste que comme support du sens de l'œuvre. Certes, l'œuvre musicale m'apparaît dans la succession, mais je rate l'œuvre elle-même si je m'en tiens à sa manifestation extérieure d'ensemble de sons produits. Car si je peux parler de musique ou même, plus primitivement, de mélodie, c'est que j'identifie la mélodie comme une, comme un ensemble de sons, successifs certes, mais qui forment une unité. Cette unité ne m'est connue que parce que je la constitue comme unité, elle ne m'est jamais donnée à même le matériau extérieur qui reste contraint à la successivité. C'est au sein de la conscience que je crée ces liens entre les notes pour finalement aboutir à la mélodie. (Dire que je crée ces liens peut poser problème si l'on considère que c'est à l'interprète de me donner les liens. Nous voulons dire ici que même s'il s'agit de deux sons exactement identiques joués par une machine, il existe des liens que je crée, au

⁵ HUSSERL Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1964), traduit de l'allemand par H. Dussort, Paris, PUF, 1996, p.36

⁶ Expression de Celibidache.

sens où je n'entends pas le second son comme le premier, puisque le second arrive après le premier qui a déjà marqué ma conscience. En ce sens, le terme « produire » est peut-être plus approprié que « créer ».) Chaque son ne vient pas neutre à ma perception, il vient entouré de sons qui le précèdent et le (pour-)suivent, et que je perçois ensemble. Sans cet ensemble, je ne peux jamais constituer une mélodie, seulement un chaos sonore, sans liens et sans construction⁷. Je construis le sens et les liens. Mais cela ne signifie pas que je projette dans la musique un sens ou des liens logiques. Cela signifie que le sensible sonore ne peut m'apparaître comme unité sans des liens qui se produisent en moi au cours de la perception. Il ne s'agit pas d'excéder ce sensible sonore : celui-ci s'excède lui-même. « J'attends : j'écoute et je regarde, et le sens me sera donné comme surcroît »⁸. C'est à même ce sensible que je peux accéder à la durée propre à l'œuvre, à l'œuvre constituée comme unité, mais ce sensible lui-même ne suffit pas, l'activité de ma conscience est essentielle. C'est l'organisation du sensible qui me permet de constituer l'unité de la durée, du temps intérieur spécifique à l'œuvre. « Ce que l'objet esthétique me dit, il le dit par sa présence, au sein même du perçu »⁹. L'écoute est ainsi une tâche pour l'auditeur : construction au sein de la conscience, constitution du sens, compréhension et connaissance pour appréhender et dépasser les éléments de la succession.

Il s'agit de « maintenir l'unité dans la diversité et la diversité dans l'unité, faire collaborer la diversité à l'unité, c'est le secret de l'art, comme c'est le secret de la vie de produire des organismes. Et comme nous connaissons l'organisme d'un seul regard, ainsi percevons-nous le rythme de l'œuvre qui est sa démarche inimitable.¹⁰ » Et cette perception-là est bien un travail et non un donné : c'est la tâche même de l'écoute que de parvenir à cette unité de la diversité. Ce travail d'écoute requiert une pratique répétée, jusqu'à constituer ce que René-François Mairesse nomme le « moi pratique musical ». Celui-ci est « en permanence en train de se développer, intégrant progressivement et implicitement les caractéristiques des grandes œuvres du répertoire et devenant familier avec le style de tel ou tel compositeur, sans oublier la prise en compte des codes musicaux propres à l'institution symbolique qui sous-tendent les pratiques musicales

⁷ Cela sous-entend que l'œuvre musicale ne peut pas être n'importe quoi : elle doit avoir une structure, une construction. Mais cette construction est-elle *a priori* ou bien est-elle portée par le caractère même du son ? Ce point sera abordé dans la troisième partie.

⁸ DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, l'objet esthétique*, tome 1, p.42

⁹ *Ibidem*, p.44

¹⁰ *Ibidem*, p.329

d'une époque »¹¹. Mairesse fait appel à Alfred Schütz pour expliquer que ce savoir fonctionne alors comme « cadre de référence ». Il ne s'agit pas ici d'une forme de référence antérieure à l'écoute et qui oriente celle-ci, l'empêchant notamment ou lui rendant difficile le fait d'appréhender de nouvelles musiques. C'est un cadre pratique d'écoute qui familiarise l'auditeur avec sa tâche et lui facilite ainsi l'accès à l'œuvre à mesure que ce « moi » se développe. Il n'a pas le même fonctionnement que les « cadres » que donnent l'analyse, le contexte de création ou la partition que nous allons maintenant étudier. C'est en côtoyant les œuvres que j'ai pu y découvrir l'unité de durée qu'elles prennent en moi. Et comme je les constitue en même temps qu'elles me constituent (comme « moi musical »), j'en garde toujours une trace.

¹¹ MAIRESSE René-François, « Sur le phénomène musical », in : *Annales de phénoménologie*, n°6, 2007, sous la direction de M. RICHIR, p.119

II- Conditions d'écoute

Si le sens se trouve à même le matériau sensible, c'est dans l'accès à la présence de l'œuvre que la conscience pourra constituer comme une unité de durée le sens de l'œuvre en tant qu'organisation sonore de la durée en moi et par moi. C'est donc d'abord et primitivement dans la contemplation que le sujet parviendra à l'œuvre comme durée. La tâche de l'écoute consiste donc avant tout à dépouiller la conscience de tout ce qui pourrait embarrasser cette contemplation.

1) Les affects personnels projetés dans la musique

Il faut se débarrasser des affects que l'on projette abusivement dans la musique pour entendre l'œuvre telle qu'elle se présente. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a aucun plaisir ou aucun sentiment à l'écoute de l'œuvre, mais ce sont là les sentiments révélés par l'œuvre musicale, à même l'œuvre musicale. On distinguera ainsi, comme le font Mairesse et Dufrenne, parmi d'autres, les affects du sentiment esthétique. Les premiers appartiennent au « moi quotidien », ils y sont nécessaires, mais ils doivent devenir accidentels dans le moi qui écoute. Celui-ci a pour tâche de se rendre disponible à l'œuvre même qui, dans l'expression de sa durée, me permettra d'accéder aux affects présents dans la musique, voire au sentiment esthétique. Ce sentiment n'est jamais le but lui-même. Il est l'accompagnement de la découverte de l'œuvre pour elle-même. Entendons-nous bien : il y a des affects dans la musique. Ceux dont il faut se débarrasser sont les affects personnels, parfaitement étrangers à l'œuvre, et que je projette en elle.

Si je projette en elle mes affects, la musique devient un prétexte. Est-ce à dire que, une fois les affects tus, je ne suis plus « affecté » par la musique ? Non. Mais si j'ai fait l'effort de la tâche de l'écoute, ce ne sont plus des affects « privés » qui se présentent, mais les affects spécialement éveillés par la musique. Faire taire ses affects permet d'appréhender la musique avec un voile en moins : elle s'éclaire. C'est alors la musique elle-même (et non mes affects) qui fait le lien, qui fait son unité : je découvre le sens à même la musique et celle-ci sort alors de son absence.

Dans *Voiles*, Hélène Cixous parle de la myopie et, à propos de la femme qui a été opérée :

Elle voyait venir la vue. Devant elle flottaient les titres des livres encore invisibles sirènes, et puis ils se dégageaient de la peau floue et voici : ils surgissaient, les traits dessinés. Ce qui n'était pas est. La présence sort de l'absence, elle voyait cela, les traits du visage du monde se lèvent à la fenêtre, émergeant de l'effacement, elle voyait le lever du monde.¹²

Peut-être pouvons-nous appliquer métaphoriquement cette citation à la musique pour éclairer nos propos. Les affects (entre autres, et ces autres feront aussi l'objet de notre étude, notamment l'analyse et le contexte musical) brouillent l'oreille. Quand le brouillard se dissipe, la musique apparaît, telle qu'elle est, comme un monde jusqu'alors ignoré qui se crée devant moi et en moi. Je peux alors distinguer les traits de la musique jusqu'alors confondus dans mes affects ou ignorés, recouverts par eux. Ce qui brouillait l'écoute ne se bornait pas simplement à recouvrir la musique, cela la faisait disparaître en tant que musique ; la musique était absente dans cette perception-là. La musique apparaît alors et ne cesse d'apparaître dans son flux continu. On observe qu'il y a des interprétations différentes d'écoute. Il faut donc bien chercher ailleurs que dans les évocations personnelles le sens de la musique. Pour parler plus justement, on ne devrait pas dire « j'écoute de mieux en mieux » mais « j'écoute de moins en moins mal ». Cela laisse entendre non pas une constitution, une construction, mais un dépouillement. Peu à peu je retire les voiles, pour écouter *seulement*. Et c'est tout.

2) *L'analyse et le contexte musical*¹³

L'analyse et le contexte historique sont des outils me permettant d'accéder à l'œuvre elle-même, que ce soit en corrigeant l'écoute ou en l'orientant. Mais en tant qu'outils, non seulement ils ne sont pas nécessaires (ils restent de simples moyens) mais de plus, parce qu'ils sont outils, ils possèdent une fonction déterminée qui leur est présupposée. Ils orientent donc l'écoute et peuvent le faire positivement, dans le sens où ils peuvent aider à se débarrasser de mauvaises habitudes ou d'idées préconçues. Mais ils sont aussi et surtout un grand danger car ils peuvent l'orienter dans un sens négatif.

¹² CIXOUS Hélène, « Savoir », in *Voiles*, CIXOUS Hélène et DERRIDA Jacques, Paris, Éditions Galilée, 1998, p.15

¹³ Le contexte musical est à entendre en deux sens : le contexte historique (auquel j'ajoute le contexte personnel du compositeur, ou biographie) et le contexte d'écoute.

Comme cadre de référence, ils peuvent conditionner l'écoute et m'empêcher d'entendre l'œuvre telle qu'elle m'apparaît : j'y projeterai des constructions purement analytiques sans rapport avec ce que la perception me donne, ou je présupposerai certains schémas d'écoute ou de jeux parce que l'œuvre a été composée à telle époque dans tel contexte, et cela me fera même juger ratée l'exécution si elle ne correspond pas à ces schémas que j'ai décidés préalablement à l'écoute. Ils peuvent rendre la tâche de l'écoute comme dépouillement beaucoup plus difficile. S'il faut accéder à un certain silence intérieur en laissant de côté les affects¹⁴, il faut aussi laisser de côté les images et représentations intellectuelles. Ces outils font donc naître davantage de schémas dont il faudra au final se débarrasser, et semblent ainsi rendre plus ardue encore la tâche de dépouillement de la conscience.

L'analyse, si utile soit-elle, ne *fait* pas la musique. « Tous les éléments structurels de l'œuvre sollicitent [la] perception où ils s'anéantissent comme éléments.¹⁵ » Ce n'est pas une succession ou une juxtaposition d'éléments qui fait la musique, c'est la perception, à savoir l'acte de la conscience qui constitue l'unité du sensible en tant qu'il est perçu. Constituée d'éléments identifiables, la musique excède la structuration de ces éléments dans l'unité d'un sens de la durée qualitativement perçue comme telle dans la conscience. L'analyse, pour poursuivre la métaphore de Cixous¹⁶, est comme les verres de contact, les lunettes : elle m'aide à mieux entendre la musique mais reste toujours un intermédiaire dont je dois aussi me débarrasser. Elle aide à l'écoute, mais elle ne « guérit » pas l'écoute, comme les lunettes ne guérissent pas la myopie. La « guérison » semble devoir se faire au sein de la conscience même. Cette « guérison » est alors un dépouillement, elle passe par la mise à bas de tout ce qui empêche l'écoute, de tout ce qui intervient entre l'œuvre et moi. Et l'analyse intervient. La donation de la musique se fait à même le corps et la conscience, sans intermédiaires, quelle que soit la bonne volonté et l'utilité de ceux-ci.

L'analyse n'est pas, non plus que les affects, un critère ultime d'écoute de l'œuvre. J'étudie la partition. Quand j'écoute, je reconnais les éléments identifiés qui me permettent alors de vérifier ma compréhension de l'analyse. La différence se situe entre compréhension et écoute, et la compréhension s'applique à l'analyse de l'œuvre,

¹⁴ Nous entendons ici *mes* affects, qui sont déjà présents ou mélangés à la musique (et qui travestissent l'écoute) et non ceux présents dans la musique même et qu'il s'agit d'éprouver.

¹⁵ DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, l'objet esthétique*, tome 1, p.322

¹⁶ Citée en II a)

non à l'œuvre elle-même. Mais peut-être qu'en me permettant de reconnaître des éléments, l'analyse me permet de les connaître dans l'écoute comme éléments du tout. L'écoute n'est pas alors seulement le juge ultime de l'analyse musicale, elle est le lieu où cette analyse prend sens. L'analyse c'est aussi une écoute de près, comme une loupe pour l'oreille. Mais il semble bien qu'il faille ôter la loupe pour saisir la totalité de l'œuvre musicale. L'analyse semble donc être un outil, utile à la compréhension, mais dont il faut se débarrasser : elle ne permet pas d'écouter ce qui apparaît. Pour illustrer le danger de l'analyse et de la connaissance biographique, historique, etc., on peut citer Dufrenne : quand on connaît l'œuvre, le genre, le compositeur, « cette intimité même est un péril ; il se peut que nous soyons distraits de l'œuvre même, que nous mêlions au visage qu'elle suggère des traits inutiles qu'elle ne suggère pas. La perception esthétique gagne peut-être en pureté à tout ignorer de l'auteur tout en éprouvant sa présence »¹⁷. Comme cadre de référence, l'orientation peut être fautive, mais surtout elle risque de me faire passer à côté de l'œuvre même.

Laisser de côté les outils dits « techniques » ne signifie pas qu'il n'y a aucune règle et que tout est permis : il y a quelque chose de vrai et quelque chose de faux. Il y a une forme d'universel. Pourtant, l'œuvre ne prend forme que dans l'individu. Comment concilier universel et individuel ? Est-ce un universel qui prend forme dans l'individu ? Non. Plutôt, ce qui ne peut prendre forme que dans l'individu est porteur d'un universel humain, parce que nous sommes tous individus, mais c'est dans ce qu'il y a de commun en notre individualité que la musique prend forme : dans le temps subjectivement vécu¹⁸.

a) Le contexte historique et l'œuvre absente du monde

En ce qui concerne le contexte historique, si des œuvres traversent le temps, c'est bien que le sens musical est fondamentalement autre chose que des données liées à une période de l'histoire. Il se constitue au fur et à mesure de l'écoute. Les outils de compréhension que sont l'analyse et la connaissance du contexte de création peuvent participer à ce sens mais ne sont pas essentielles. La connaissance biographique du compositeur

¹⁷ DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, l'objet esthétique*, tome 1, p.159

¹⁸ Il y a bien une forme d'universalité dans le vécu musical. Seulement cet universel n'est pas un *a priori* objectif mais, paradoxalement, un universel subjectif. Il faut donc dégager les structures de perception du sujet pour atteindre à cet universel. Et il n'y a pas de garantie de réussite : on ne sait pas *a priori* comment se manifeste cet universel. Il faut donc sans cesse décrire la perception, la manifestation de l'œuvre dans le sujet, et dégager de cette description des structures communes.

elle-même n'éclaire pas fondamentalement son œuvre. Il semble au contraire que ce soit l'œuvre qui éclaire toute la vie¹⁹. Il n'y a pas d'indépendance totale de l'objet esthétique chez Dufrenne : « il n'a de vie propre que dans et par l'histoire, parce que des hommes qui l'ont fait ou qui le perçoivent sont aussi dans l'histoire.²⁰ »

Au contraire, Blanchot insiste sur le fait que le contexte historique n'a aucune incidence : on peut considérer l'œuvre d'art comme monde à part, n'ayant aucun rapport avec le monde extérieur, mais seulement avec ses propres métamorphoses (je reformule Dufrenne). Ainsi, l'art est comme une absence, « l'absence du monde [...], l'absence comme monde »²¹. Il y a le temps du monde dans lequel dure l'œuvre d'art, mais ce temps n'est pas encore celui de l'œuvre. En elle-même, dans ce qui la constitue comme œuvre, elle est absente du monde au sens où elle est absente de son temps : son essence ne se révèle pas dans le temps du monde, mais dans le vécu subjectif d'une conscience qui accède à sa durée propre. Et s'il s'agit aussi d'une « absence comme monde », c'est que le sens de l'œuvre ne parvient jamais à un aboutissement figé que je m'approprie et que je manipule. L'œuvre reste dans la conscience, c'est-à-dire dans l'absence du monde, de son temps extérieur, dans l'absence du sujet particulier, de ses affects, de ses connaissances, et elle est « l'absence comme monde » parce qu'elle n'aboutit jamais de manière stricte et définitive dans le sujet, puisque l'œuvre elle-même est un monde.

b) La reproduction (ou le contexte de l'écoute)

On peut aussi comprendre que l'œuvre est absente du monde en considérant qu'elle ne se trouve jamais dans aucun support matériel, que ce soit dans la partition qui ne porte que la potentialité d'apparition de l'œuvre, ou dans le CD qui porte une idée de l'œuvre. Celui-ci garde quelque chose de l'œuvre, mais il est la fixation d'une interprétation particulière qui, grâce aux moyens dont dispose l'enregistrement, peut même être corrigée après coup ; il est reproduction, il n'est pas présence. Il peut être fidèle à l'œuvre, mais n'est jamais l'accès par lequel je pourrai accéder au mieux à l'œuvre même.

Comme il lui est essentiel d'apparaître et d'être pour nous, tant qu'il n'apparaît qu'à travers des signes artificiels ou à travers des exécutions maladroites ou des reproductions imparfaites, il ne jouit que d'une existence diminuée. Autrement dit, la perception

¹⁹ À ce sujet, lire DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, l'objet esthétique*, tome 1, IV, 3, b « La présence de l'auteur », p.139 à 161

²⁰ DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, l'objet esthétique*, tome 1, p.209-210

²¹ BLANCHOT, « Le musée, l'art et le temps », *Critique*, janvier 1951, p.31. Lire à ce propos Dufrenne, p.112

est irremplaçable : il n'y a pas d'idée vraie de l'œuvre d'art [...], il n'y a qu'une perception plus ou moins vraie.²²

C'est au concert que l'œuvre peut le mieux m'apparaître. Il ne s'agit pas dans le CD d'une copie, mais d'une reproduction technique. Ma perception du sensible sera déjà voilée par son mode de naissance pour moi : le matériel d'écoute. Entrent en compte à la fois la qualité physique de l'enregistrement, la qualité du matériel sur lequel j'écoute l'enregistrement (ordinateur, haut-parleurs, radio – même s'il s'agit d'une diffusion en direct –, lecteur CD, MP3, etc.) et l'acoustique de la pièce dans laquelle j'écoute. Il y a un premier voile, quelles que soient ces qualités.

Ainsi, l'analyse et le contexte musical comme contexte historique et contexte d'écoute peuvent être des « voiles » qu'il convient de retirer ; ils doivent rester des outils.

3) *La partition et la mesure*

a) La partition

La partition n'est pas l'œuvre elle-même, mais un moyen d'accès, une « médiation » entre l'œuvre et moi.

Premièrement, puisque l'œuvre est durée, la partition n'est jamais l'œuvre elle-même. Elle n'est que la possibilité d'une œuvre qui peut se manifester ou non. Ainsi, elle peut être reproduite : elle n'est jamais une reproduction de l'œuvre, elle est reproduction d'une image de l'œuvre par laquelle l'œuvre pourra peut-être exister. Au contraire, l'œuvre, idéalement, n'est pas reproductible : il ne peut y avoir qu'une « reproduction indéfinie des signes »²³. L'œuvre a une existence singulière, non détachable du sujet qui l'écoute, et ne peut donc jamais être reproduite. Elle n'existe pas « en soi », mais « en moi » (et « par moi »). Le caractère reproductible de la partition garantit ainsi qu'elle n'est jamais l'œuvre elle-même.

Deuxièmement, la partition est un outil. « Toute partition n'est qu'une sténographie incomplète, censée nous donner la possibilité de *convertir les signes écrits en sonorités* (les plus concrètes et les plus précises possibles) et surtout de *vivre les relations*

²² DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, l'objet esthétique*, tome1, p.79

²³ *Ibidem*, p.73-74

qui unifient ces sonorités dans la continuité d'un processus musical qui aboutit à l'unité d'un morceau ou d'un mouvement.²⁴ » Ainsi, la partition n'est ni l'œuvre, ni l'accès à l'œuvre : tout comme l'analyse et le contexte musical, elle reste un outil.

b) La mesure

On pourrait croire que le découpage mathématique de la partition en mesures est porteur de la durée propre à l'œuvre puisqu'il témoigne de sa succession. Or ce découpage n'est lui aussi qu'un outil.

« Et pour que nous appréhendions la succession, il faut bien qu'elle soit mesurée. [...] Sitôt qu'on a affaire à une succession, il faut l'ordonner en mesurant le temps par le retour régulier des unités de temps »²⁵. En ce qui concerne le domaine de l'écoute, cette nécessité d'ordonner en mesurant ne nous paraît guère probante. En revanche, il est clair que la succession est mesurée sur la partition, pour être transmise (du compositeur au musicien) et devenir appréhendable pour la compréhension. Seulement, cela ne signifie pas pour autant que la durée est mesurée comme nombre. La mesure du temps introduit le nombre, mais celui-ci n'est jamais la mesure du temps musical. Il n'est que la façon que nous avons de l'appréhender, c'est-à-dire ici, semble-t-il, de le comprendre et de l'exprimer. Dufrenne entend ici que la succession implique une mesure. Il ne s'agit pas d'une mesure mathématique qui renvoie à une réalité effective, mais d'une quantification abstraite qui permet de rendre compte de la succession : il faut bien identifier des « morceaux » différents pour dire qu'ils se succèdent. Mais peut-être qu'en musique il ne s'agit pas de quantifier la durée pour rendre compte de la succession, mais plutôt de rendre compte d'une « qualité » sonore qui porte en elle-même la succession. « [Le rythme] est [...] comme la loi secrète du développement intérieur, et [...] on ne peut le réduire à l'algorithme d'une succession.²⁶ » Cela signifie qu'on ne peut additionner les valeurs temporelles mathématisées. Dire que deux noires sont égales à une blanche, deux croches à une noire, etc., cela ne rend pas compte du rythme et de la manifestation de la durée de l'œuvre. Cela permet simplement d'en rendre compte intellectuellement et matériellement, de s'approprier la durée pour la manipuler, notamment la transmettre. Mais cette transmission n'est jamais celle de la durée, seule-

²⁴ LANG Patrick, « Pulsation, mètre, période. Phénoménologie du vécu musical 2 », in : *Annales de phénoménologie*, n°13, 2014, p.214

²⁵ DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, l'objet esthétique*, tome1, p.325

²⁶ *Ibidem*, p.323

ment celle de signes qui tentent de rendre compte de cette durée et qui, en tant que signes, ne sont jamais autre chose que les signes « vers » quelque chose, ici : la durée spécifique de l'œuvre. Cette mesure n'est qu'un point de repère. La qualité des intervalles porte déjà en elle une allure que le rythme accentue ou contredit. Un « retour au bercail » ne porte pas la même énergie qu'une « projection dans le monde »²⁷. Le son lui-même comporte des accents internes, des énergies internes dont les signes ne rendent pas compte. Ceux-ci traduisent une hauteur ou une durée, jamais l'énergie portée par la qualité propre à l'intervalle mélodique, ni le rythme même du mouvement qui en résulte. Ils en portent la possibilité que l'interprète devra actualiser, rendre audible, mais ne sont jamais que des signes creux, des commodités pour l'esprit. Cette « mesure », dans le sens de ce qui est mesuré, mathématiquement quantifié, on peut penser qu'elle se trouve dans la mesure musicale. Mais si l'on suit ce qui a été dit plus haut, ce n'est pas parce qu'il y a des mesures qu'il y a un temps fort et une résolution en temps plus ou moins faibles. C'est parce qu'il y a des accents, des points forts dans la musique elle-même (qualité des intervalles, rythmes qui contredisent ou appuient ces qualités, harmonie) qu'il y a une mesure. Et c'est pour cela que la mesure musicale peut autant varier en termes de quantité dans une même œuvre : elle tente de rendre compte d'une qualité métrique de l'œuvre, non d'une succession quantifiée. Le découpage du temps sur la partition est comme un absolu de la subjectivité. Il est la traduction rationnelle d'un vécu de la conscience. Il porte en lui, mais seulement par évocation, le mouvement même de l'œuvre²⁸.

²⁷ La « qualité des intervalles », le « retour au bercail » et la « projection dans le monde » évoquent le phénomène des harmoniques. Le vocabulaire de Celibidache et Lang, reprenant en l'inversant celui d'Ansermet, explique clairement cette « qualité » à l'aide des termes d'« intervalle actif », « passif », « introverti », « extraverti ». Un intervalle actif est ascendant, un intervalle passif est descendant. Chacun d'eux peut être introverti ou extraverti. Dans une relation introvertie, le premier son est contenu dans le second. Par exemple, la quarte ascendante do-fa : le fa est le « passé » du do. Même si l'intervalle est actif, la relation est introvertie. Il donne ainsi une impression de « retour au bercail ». Dans une relation extravertie, le second son est contenu dans le premier. Par exemple, la quarte descendante do-sol : l'intervalle est passif et la relation est extravertie. Le sol est l'« avenir » du do. Il donne ainsi l'impression d'ouvrir, de projeter dans le monde. À ce sujet, lire P. LANG, « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », *Annales de phénoménologie*, n°7, 2008, p.55-56.

²⁸ La mesure a été comprise ici comme « signe d'écriture ». Comprise comme « mesure battue par le chef d'orchestre », il s'agit de la pulsation qui, de l'extérieur, n'est qu'une indication pour jouer ensemble ; elle doit toujours d'abord être ressentie et vécue par lui-même et par les musiciens qui, sans cela, joueraient comme des techniciens (métronomes). Il s'agit donc, là aussi, de dépasser cette mesure, cette pulsation « objective », qui, en liant les musiciens et leurs parties, ne garantit pas pour autant l'unité de l'œuvre.

III- Accès à la présence

1) Les schèmes de Dufrenne (ou le recours à l'espace pour accéder à l'œuvre)

Les schèmes de Dufrenne sont une tentative d'explication de l'accès à la durée propre à l'œuvre. Ces schèmes (rythmiques, harmoniques et mélodiques) sont pour lui des outils incontournables pour accéder à l'œuvre par le truchement de l'espace. Nous employons le terme d'« outils », car c'est ce que ces schèmes restent pour nous. Mais chez Dufrenne, il ne s'agit pas de moyens d'accès à l'œuvre : les schèmes sont le mode de fonctionnement de la conscience qui pénètre la durée de l'œuvre musicale.

« En cherchant la structure de l'œuvre, et particulièrement de la matière sensible, [...] on est conduit à invoquer et à vérifier la solidarité des déterminations temporelles et spatiales »²⁹. Cette structure interne propre à l'œuvre, nous y accédons en ayant recours à des outils extérieurs : les schèmes. Et il semble que ces schèmes se constituent surtout dans l'analyse et non dans la perception. Ils sont présents dans cette dernière sous la forme d'un début, d'un point culminant et d'un retour vers la fin, mais ne semblent clairement identifiés comme forme que par le recours aux schèmes. Ceux-ci ne sont pas absolument nécessaires, ils peuvent n'être qu'« éprouvés », mais leur recours semble incontournable pour, grâce à l'espace, identifier la forme « spatiale », presque « compréhensible ». Ainsi, pour découvrir les structures organiques communes aux œuvres musicales, Dufrenne privilégie un chemin d'accès presque objectif. C'est en s'écartant de l'œuvre, en en faisant un objet, qu'on peut appréhender le monde qu'elle exprime. C'est par un recours à l'espace extérieur que les schèmes peuvent exprimer le mouvement de l'œuvre. Mais ils ne sont pas purement extérieurs à l'œuvre ; s'ils ont recours à l'extériorité, ils sont aussi une activité du sujet qui, en lui, unifie temps et espace pour percevoir le mouvement. Et le mouvement de l'œuvre est d'abord mouvement en moi, le lien du temps et de l'espace, et exprime le mouvement de l'œuvre. Dufrenne semble ainsi privilégier la forme organisatrice de l'œuvre, qui témoigne d'un travail quasi-intellectuel, et à laquelle on accède par « l'extérieur » : c'est en étudiant les schèmes formels (rythmique, harmoniques, mélodiques) qu'on accède à l'unité et à la

²⁹ *Ibidem*, p.313

durée spécifique de l'œuvre. Or, pour nous, cette durée se dégage du sensible lui-même : le son produit porte des énergies dynamisant et structurant la durée. La forme est déjà donnée dans le sensible lui-même avec l'évolution vers un point culminant et un retour vers la fin. Le passage par les schèmes reste pour nous un outil, un moyen possible d'accès à l'œuvre, alors qu'il est un passage nécessaire chez Dufrenne pour appréhender l'intériorité de l'objet esthétique. Cependant, les schèmes formels chez Dufrenne semblent n'être ni *a priori*, ni historiques. Ils sont les témoins du mouvement de la conscience qui passe par un quasi-rationnel pour toucher le mouvement même de l'œuvre. Ils sont une explication du mode de fonctionnement de la conscience qui appréhende un objet esthétique et accède à l'œuvre musicale. Ils témoignent de la solidarité entre temps et espace dans l'œuvre. Ils sont des « catégories structurales » qui ne se dégagent ni du pur sensible, ni de la pure intellection. Mais ils font appel à l'espace et au temps extérieurs, objectifs, comme moyens d'accès à la durée interne de l'œuvre par la réflexion. En ce sens, ils restent pour nous des moyens.

« Nous n'accédons à [l'objet musical] qu'en y participant par ce mouvement de l'imagination que définit le schème qui est l'ébauche d'un acte de l'entendement, car le rationnel est en germe dans ce schème.³⁰ » En ce sens, ce schème « participe déjà de la durée musicale »³¹. Ici, Dufrenne semble rappeler la spécificité de la perception de l'objet esthétique : ni pur sensible, ni pure image. Il y a une (re)construction, au sein de la conscience, qui se situerait après le dépouillement ou le dévoilement dont nous avons parlé³². C'est en « pensant », en « imaginant pré-rationnellement » un schème (rythmique ici), c'est-à-dire une mise en ordre, que je peux participer au mouvement de l'œuvre : je lui fais prendre sens en moi et par moi, en ordonnant la perception sonore. Il ne s'agit pas du même ordonnancement que me donnera l'analyse, une objectivité mesurable. Il s'agit d'un ordonnancement actif, à même l'écoute, en même temps que l'écoute, pour pouvoir écouter. Il semble bien que je ne prenne conscience d'une succession qu'en séparant différents moments. Mais est-ce en séparant le matériau de sa constitution que la succession peut être dépassée dans une unité ? C'est-à-dire, si je peux dépasser la pure successivité, est-ce parce que je « crée » un écart avec la perception même en ayant recours aux schèmes ? Cet acte « pré-intellectuel », c'est l'acte de la

³⁰ *Ibidem*, p.330

³¹ *Ibidem*, p.330

³² Il s'agit en effet chez Dufrenne d'une reconstruction de la durée de l'œuvre dans la conscience : par une « reconnaissance » connue dans l'imitation (voir plus loin, à propos de la distinction des trois schèmes). Nous privilégions le dévoilement par rapport à une quelconque reconstruction.

conscience qui, avant toute intellection, organise la durée pour en faire justement une durée : un vécu organisé. Seulement, ce vécu de la durée semble ne pouvoir se faire que par un écart avec le sensible, par un passage par le temps, méthode invoquée par Dufrenne.

Le schème rythmique « objective et ordonne ce mouvement ». « [II] est une méthode – un chemin – pour se retrouver dans l’objet musical.³³ » Ces termes n’impliquent pas que cette méthode soit indispensable, auquel cas elle est un outil dont je peux (et même dois) me débarrasser car elle pourrait conditionner l’accès à l’œuvre, en l’orientant vers un temps mesurable dont je devrai au final me dépouiller. Mais Dufrenne affirme plus loin : « Ainsi les schèmes rythmiques sont-ils nécessaires à l’appréhension de l’œuvre. Il n’est pas besoin qu’ils soient clairement repérés comme ils peuvent l’être à l’analyse, il suffit qu’ils soient éprouvés, comme une invitation à accomplir un mouvement intérieur qui nous met de plain-pied avec l’objet musical.³⁴ » Cette dernière citation de Dufrenne nous incite à voir les schèmes non comme méthode, mais comme une activité constituante de la conscience. Ils sont l’activité qui permet de rendre compte de l’ordonnancement, de la composition de la durée de l’œuvre. Ils permettent d’accéder à l’œuvre comme durée construite, non comme pure durée ou pure construction intellectuelle.

Mais il y a un problème à propos des schèmes : il faut manifestement distinguer, selon Dufrenne, schème rythmique, schème harmonique et schème mélodique. Il ne nous paraît pas très probant de séparer ainsi des conditions d’accès nécessaires à l’œuvre. Il y aurait ainsi, pendant l’écoute, une « imitation » du mouvement de l’œuvre selon différents éléments. Mais l’accès à ces éléments ne se fait séparément, pensons-nous, que dans l’entendement analytique : dans la conscience et le vécu musical, ils ne peuvent jamais être ainsi distingués, parce qu’ils se soutiennent les uns les autres. Ils ne sont pas des éléments constitutifs que l’on additionne (ce n’est d’ailleurs pas ce qu’écrit Dufrenne) pour former un tout. Ils sont inséparables dans la perception, parce qu’ils n’ont de sens qu’intégrés dans le tout, jamais séparément. C’est par commodité pour l’esprit et pour en parler qu’on les sépare. Cette séparation est purement intellectuelle, elle ne se justifie pas dans le vécu musical. Mais si l’on s’en tient à la séparation en trois schèmes de Dufrenne, il y aurait trois conditions d’accès au mouvement de l’œuvre.

³³ *Ibidem*, p.331

³⁴ *Ibidem*

Chaque condition d'accès porterait sur un élément différent. Si Dufrenne ne sépare pas dans la musique rythme, harmonie et mélodie, il les sépare dans l'activité de la conscience qui accède à l'œuvre en tant que « quasi-sujet ». Même s'ils sont distingués, ces trois schèmes possèdent un point commun : le recours à un pré-rationnel. Ils font appel à une spatialité, « où l'espace signifie l'extériorité à la conscience et la réalité de l'objet »³⁵.

Le rythme atteste donc qu'il n'y a point de durée qui ne se réfère à un ordre universel du temps. [...] La durée n'est saisie comme durée que si elle porte en elle, selon son galbe ou ses accents, de quoi se repérer par rapport au temps objectif. [...] Quelle que soit la liberté qu'il [l'objet esthétique] déploie, elle doit être conquise sur la règle.³⁶

On trouve ici la question du primat du temps extérieur sur la durée interne. Chez Dufrenne, le temps reste premier et c'est seulement à travers lui que nous pouvons véritablement appréhender la durée de l'œuvre. Il justifie ce primat du temps de plusieurs façons. Voici l'argument le plus important que nous avons retenu : l'objet esthétique n'est pas n'importe quoi. Il obéit à des règles. Les règles étant quelque chose d'objectif, elles font appel à une forme d'espace : à un temps extérieur mesurable, quantifiable, « réglable ». L'espace est ici un principe organisateur. Par conséquent, il est nécessaire d'en passer par cette extériorité pour appréhender véritablement l'unité et la durée de l'œuvre. La question est maintenant de savoir si les règles évoquées par Dufrenne sont quelque chose d'objectif qui fait appel à l'extériorité et ainsi au temps de l'espace, ou si elles sont quelque chose d'universel, auquel cas elles n'ont aucun besoin de faire appel à ce temps extérieur : elles peuvent très bien se situer au niveau d'un universel vécu. Or on a tenté sans cesse de montrer qu'il y a une part d'universel dans le vécu musical. Si c'est le cas, ces règles peuvent donc très bien découler d'une forme d'universalité dans la conscience. Et c'est justement parce que la musique fait appel à ces règles universelles qu'elle peut être vécue par tous (et non en raison de leur objectivité qui ne permet pas de vivre mais de comprendre). En ce sens, le recours aux schèmes, comme activité pré-rationnelle de la conscience qui accède à la durée de l'œuvre par le truchement de l'espace, ne nous paraît pas concluant.

La notion d'espace tient une place importante dans l'explication de Dufrenne, puisque c'est l'espace qui « soutient » les schèmes. Il existe une distinction entre deux

³⁵ *Ibidem*, p.332

³⁶ *Ibidem*

types d'espace chez Dufrenne : l'espace « idéal » comme condition d'organisation et recours à l'extériorité, et l'espace « originaire » comme condition d'unité, et écart avec le sensible, permettant l'appréhension globale de l'œuvre en accédant aux schèmes. Par le recours aux schèmes, nous avons surtout été amenés à parler de l'espace idéal. L'espace « originaire », quant à lui, semble être entendu comme un écart qui permet de recourir à ces schèmes. Cet espace n'est pas le recours mais la distance nécessaire pour accéder à ce recours, distance prise avec la perception pour pouvoir utiliser les schèmes (même inconsciemment). Cette notion d'écart, nous la réutiliserons pour parler du double mouvement de la conscience, mais il s'agira alors d'un écart au sein de la conscience même, non d'un écart avec le son perçu pour accéder aux schèmes.

« [L'] espace idéal [...] permet de traduire, pour la rendre maniable, la réalité musicale ; il ne constitue pas cette réalité, il en donne seulement la maîtrise.³⁷ » Et plus loin : « On dirait que la musique appelle l'espace pour manifester ce qu'il y a en elle d'irréductible au perçu subjectif.³⁸ » Cet « espace idéal » semble en effet différent de « l'espace originaire ». « Une conscience du monde ne peut s'amorcer que dans la mesure où se produit un recul, où se creuse une distance ; n'est-ce point la fonction de l'espace originaire qui [...] rend possible cette situation d'être en face de ?³⁹ » L'espace originaire est un écart fondamental avec le donné, un creux nécessaire à la conscience pour percevoir (construire) l'unité de la durée musicale de l'œuvre par l'accès aux schèmes. Si la réalité unitaire de l'œuvre n'a lieu que dans le perçu, dans la façon dont elle se manifeste, l'espace entendu en ce sens n'est-il pas indispensable ? On peut accorder qu'il ne constitue pas la réalité musicale si l'on présuppose une réalité musicale hors de la conscience. Mais on n'a eu de cesse de répéter qu'il n'y a pas de musique en dehors d'un sujet qui lui donne sa réalité et son sens en la percevant. Si cet espace est un écart nécessaire à la perception de l'unité, s'il permet de dépasser la successivité et la juxtaposition (en permettant l'accès aux schèmes), c'est qu'il fait plus que nous donner la maîtrise (ce qui est plutôt le rôle de l'espace idéal) de la réalité musicale, il nous permet de l'appréhender⁴⁰ et, par là, de nous l'approprier d'une certaine façon, à la fois

³⁷ *Ibidem*, p.322

³⁸ *Ibidem*

³⁹ *Ibidem*, p.309

⁴⁰ Cette formulation étrange implique que maîtriser est moins fort, moins important, qu'appréhender. C'est bien ce que nous voulons dire ici. Maîtriser a été précédemment mis en lien avec une compréhension rationnelle de l'œuvre comme maîtrise de ses éléments. Si nous donnons davantage de poids à l'appréhension, c'est parce qu'elle concerne l'œuvre d'un point de vue global (et non génétique) qu'il est plus important de sentir que de comprendre (maîtriser rationnellement).

affective et universelle. Il ne faut pas entendre ici l'espace originaire comme maîtrise de l'œuvre au sens de la partition, du découpage géométrique des figures rythmiques, métriques, périodiques, harmoniques, etc. Cet espace-là est l'« espace idéal » qui donne la maîtrise du matériau sonore, jamais de l'œuvre. Il n'est qu'un outil, un moyen pour accéder à l'œuvre, un moyen de compréhension et de transmission. Il permet de condenser techniquement les flux de l'œuvre qui, eux, restent du domaine de l'écoute.

C'est l'espace « idéal », chez Dufrenne, qui permet le mouvement : la durée ne suffit pas pour rendre compte du mouvement de la musique. Elle exige un recours à l'espace, à travers ce temps objectif dont témoignent les schèmes, parce que la durée ne peut être chez lui appréhendée que par le temps. Mais en musique, ne s'agit-il pas d'abolir cet espace (qui vise finalement à chosifier la musique afin de la rendre maniable par l'esprit) pour que la durée spécifique de l'œuvre devienne durée en moi ? Il s'agit de « vivre », d'« être » cette durée, non pas de l'« avoir », de la cerner comme je pourrais le faire d'un objet posé là, devant moi, et qui alors impliquerait une forme d'espace, pour que je puisse le mesurer, l'encadrer, le quantifier. Il ne s'agit pas ici de possession qui implique une chosification, un passage par la spatialité, qui détourne au final la musique d'elle-même en lui conférant une existence de papier. *C'est la présence d'un temps propre à l'œuvre qui en fait, comme un sujet, un monde dans un monde.* De plus, si l'espace « originaire » nous paraît davantage essentiel dans la perception musicale, il pose problème dans la mesure où il signifie un écart de la conscience avec le donné sensible pour accéder aux schèmes et à l'espace idéal, et pour effectuer un mouvement de « mime » ou d'« imitation » afin que la conscience reconnaisse la structure interne du sujet temporel qu'est l'œuvre. Le problème est que cet écart est entendu par Dufrenne d'avec le sensible lui-même. Or, cet éloignement du sensible représente pour nous un danger⁴¹. En revanche, ce que l'on peut accorder à Dufrenne à propos du recours au temps et à l'espace extérieurs à travers les schèmes, c'est qu'il y a une tâche constituante de l'écoute. Chez lui, cette tâche s'effectue par un passage par le temps pour pouvoir appréhender la durée. Accéder à la durée de l'œuvre est bien un travail chez lui aussi. De plus, si l'espace « idéal » de Dufrenne pose des problèmes, la distance que suggère l'espace « originaire » est intéressante. C'est à cette notion de distance, ou d'écart, que nous allons maintenant nous intéresser.

⁴¹ Voir première et deuxième partie : projection d'affects ou de structures qui ne sont pas donnés, « imagination » du sensible, etc.

2) *Le double mouvement de la conscience*

L'« espace originaire » comme condition d'accès aux schèmes et à l'espace idéal pose le problème de la projection dans l'œuvre de ce qui n'est pas « donné » par elle. Pourtant, il y a dans cette notion une idée que nous pouvons garder : non pas l'espace en tant que tel, mais la distance qu'il suggère. Et cette distance est écart *dans* la conscience, non écart *de* la conscience avec le donné sensible. En effet, le sensible sonore ne peut m'apparaître comme unité sans des liens qui se produisent en moi au cours de la perception. Mais il ne s'agit pas d'excéder ce sensible sonore. C'est à même ce sensible que je peux accéder à la durée propre à l'œuvre, à l'œuvre constituée comme unité. Seulement, ce sensible lui-même ne suffit pas, l'activité de ma conscience est essentielle. Ainsi, l'écart ne semble pas être avec le sensible lui-même, mais au sein de la conscience. Le fait qu'on soit mal à l'aise à l'écoute de certaines musiques vient de la projection d'un préjugé : celui que l'œuvre doit ressembler à quelque chose de connu. Si elle ne « ressemble » à rien, si je ne « reconnais » pas quelque chose de connu, j'ai tendance à la déprécier ou à la méconnaître. En ce sens, il faut encore se débarrasser d'autre chose dans l'écoute. Si c'est par une forme d'écart « originaire » que je peux dépasser la pure successivité, *cet écart doit être au sein de la conscience*, non avec le donné sensible, et il continue toujours, d'une certaine façon, à « coller » au perçu. Sinon, je projette dans l'œuvre une « image » qu'elle n'est pas. Il faut donc se débarrasser aussi de cet « excès de zèle » dufrennien qui, en voulant excéder le pur donné, nous paraît finir par risquer de travestir l'œuvre.

Si je peux excéder la pure successivité et englober dans un tout unitaire continuité et discontinuité, n'est-ce pas qu'il existe une certaine distance avec la successivité d'abord évidente de l'œuvre musicale ? Pour nous, cela s'effectue par un double mouvement de la conscience permis par un écart au sein de celle-ci. Les rétentions et protentions que nous avons déjà évoquées font que le son suivant n'arrive pas neutre dans la conscience : celle-ci porte en elle la trace du son précédent. Cela permet d'identifier une mélodie comme telle, non comme une simple suite de sons juxtaposés et sans liens. Mais il y a deux niveaux de rétentions à distinguer, nous semble-t-il ; deux niveaux qui nous permettront de parler de l'écart au sein de la conscience pour toucher l'œuvre, ni pure image, ni pur sensible : les rétentions « proches » ou « immédiates » et les plus éloignées.

La forme unitaire de l'œuvre est à la fois dans le « maintenant » et dans l'absence : elle se constitue « maintenant », mais ne se donne jamais totalement dans le « maintenant », seulement dans l'« après ». Les rétentions « proches » ou « immédiates » et l'écart originaire au sein de la conscience ne sont que des hypothèses, des moyens pour tenter de rendre compte de l'expérience du double mouvement. On peut considérer que tout se joue dans le « maintenant », car tout y est déjà et encore. La musique est présence et seulement présence si l'on parvient à écouter son unité, au-delà de la continuité et de la discontinuité. Mais comment accède-t-on à cette présence ? Le recours au temps et à l'espace extérieurs par l'intermédiaire des schèmes de Dufrenne ne nous a pas satisfaits. Nous avons donné quelques indices en abordant la question des affects personnels, de l'analyse et du « moi musical ». Cependant, nous avons abouti seulement à des pré-requis, des conditions d'écoute préalables à celle-ci. Ils ne permettent pas d'expliquer comment j'accède à l'unité de sens de l'œuvre musicale, ils en préparent ou favorisent l'accès. La présence et l'unité semblent atteintes, selon nous, lorsqu'un équilibre est atteint dans le double mouvement de la conscience. Les deux mouvements sont toujours présents : ils s'appellent l'un l'autre. On peut essayer d'expliquer ces deux mouvements en distinguant deux « types » de rétentions, en parlant de rétentions « proches » ou « immédiates ». Celles-ci permettent une évolution, une succession unitaire, en collant au son. Et chaque rétention immédiate se change en rétention plus éloignée, moins présente en intensité, à mesure que la musique « avance ». (Il y a des difficultés dans la façon dont nous exprimons les choses. Elle laisse entendre qu'il y aurait un « point de départ » fixe à partir duquel s'ordonne définitivement l'intensité de présence des rétentions. Il y a effectivement un point de départ : le premier son. C'est le point de départ, fixe et incontournable, de la musique. Les rétentions surviennent donc toujours par rapport à ce point de départ, mais leur intensité ne s'ordonne pas de façon linéaire à partir de ce point de départ. Comme nous l'évoquerons plus loin, les rétentions « lointaines » peuvent être en quelque sorte « revitalisées ». S'il y avait une sorte de « point de départ », il serait donc, au contraire, mouvant. Nous parlons bien ici d'un éventuel point de départ originaire qui ordonnerait définitivement l'intensité des rétentions (rôle de fondateur), non du point de départ des rétentions (rôle de référent) – le premier son.) Il y a ce premier mouvement immédiat dans les rétentions (et les protentions) immédiates. Il y a un second mouvement, présent « en même temps », dans le même « maintenant », mais non pas immédiat : il se décolle du donné du premier mouvement. Il y a ainsi, semble-t-il, un écart qui permet ce deuxième mouvement. Celui-ci

donne davantage de présence à certaines rétentions plus éloignées en fonction du son et des rétentions « immédiats » : il permet ainsi, en les « réanimant » (en leur redonnant plus de présence), de donner du sens et de l'unité. Il « reconnaît » tel motif, l'entrée de tel instrument, tel rythme particulier. C'est pour cela que changer une note à la troisième mesure a une incidence « intérieure » cent mesures plus loin et non seulement sur la partition ou en théorie. C'est aussi pour cela que la répétition ou l'imitation sont si importantes : par la reconnaissance (même voilée) de ce qui a été vécu avant, elles permettent d'éliminer les contrastes et de nous rendre notre stabilité. C'est pour cela également que la réutilisation d'un matériau déjà entendu permet de résoudre les tensions et qu'il peut y avoir la déstabilisation d'un cadre initial, la progression vers la fin, un retour au commencement à partir du point culminant, etc. Ces éléments sont certes portés par chaque son mais seul le double mouvement de la conscience, dans son écart avec elle-même et par cet écart, permet d'entendre ces progressions, ces résolutions, ce temps propre à l'œuvre, et de dépasser ainsi la successivité des sons. S'il y a à la fois (en même temps) du « retard » (rétentions), de l'« avance » (protentions) et de la présence, c'est bien qu'il y a une distance, un écart avec le son et les rétentions « immédiats » ; et cet écart, dans la conscience qui écoute, semble fondamental. S'il y a unité de sens, si tout est dans le « maintenant », y compris le commencement et la fin, c'est bien parce qu'il y a ce mouvement de la conscience qui s'écarte et prend de la distance avec le premier. C'est cet écart qui permet d'éprouver la durée interne de l'œuvre qui prend vie en moi : c'est par ce mouvement de conscience qu'à la fois j'accède (à) et je construis le temps musical propre à l'œuvre. Sans cet écart, comment ne serions-nous pas réduits à entendre surtout la successivité des sons ? Le premier mouvement de conscience, avec les rétentions « immédiates », permet d'atteindre la « matière » musicale et son enchaînement. C'est l'écart avec ce premier mouvement, écart au sein de la conscience, qui permet d'atteindre l'unité, la totalité de l'œuvre. Le premier mouvement permet de vivre chaque intervalle successivement et les énergies portées immédiatement par le son lui-même. Le second mouvement permet de vivre au-delà, de donner sens à chaque détail « identifié » ou « senti » avec le premier mouvement en lui ouvrant sa place dans le tout ; il permet de « reconstituer l'être vivant », l'œuvre musicale en tant que sujet. Ces deux mouvements sont toujours présents ensemble, plus ou moins évidemment, et chacun avec plus ou moins d'importance. Un dévoilement supplémentaire consiste alors à ne pas se fixer sur l'un d'eux en particulier. Il n'y a pas une quelconque reconstruction à l'aide d'outils extérieurs. C'est seulement par le dévoilement le plus grand de la cons-

cience que j'accède à l'équilibre de son double mouvement et, ainsi, à la présence et à la durée de l'œuvre.

Conclusion

Ainsi, l'écoute de l'œuvre musicale, entre successivité et unité, exige un travail de la part de l'auditeur. Ce travail consiste d'abord dans la pratique de l'écoute et, dans cette pratique, il s'agit de se débarrasser des affects personnels projetés dans la musique et de maintenir l'analyse, le contexte musical, la partition et la mesure du temps dans leur rôle d'outils. Enfin, si les schèmes de Dufrenne proposent une explication du fonctionnement de l'accès même à la présence, le recours au temps et à l'espace extérieurs qu'ils exigent reste par trop problématique. Nous préférons aborder cet accès par l'idée de double mouvement de la conscience : c'est celui-ci qui permet de dépasser la pure successivité des rétentions « immédiates » qui s'enchaînent en continu. Le dévoilement de la conscience se révèle alors comme l'étape ultime de l'accès à l'œuvre, en permettant l'équilibre de ce double mouvement. Pour finir, même si l'œuvre musicale se donne au présent, je ne peux pas lui donner un présent véritable : elle est elle-même un lieu du temps que je m'efforce de pénétrer. Elle est comme un présent qui a son propre passé et son propre avenir ; il s'agit alors moins de dépasser le sensible que de le dévoiler, le pénétrer, l'approfondir. Ce que j'entends épuise le sens : tout est dit.

Bibliographie

Ouvrages cités

- CIXOUS Hélène et DERRIDA Jacques, *Voiles*, Paris, Éditions Galilée, 1998.
- DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, l'objet esthétique*, (1953), tome 1, Paris, PUF, 1992.
- HUSSERL Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, (1964), trad. H. Dussort, Paris, PUF, 1996.
- LANG Patrick, « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », in : *Annales de phénoménologie*, n°7, 2008, sous la direction de M. RICHIR.
- LANG Patrick, « Pulsation, mètre, période. Phénoménologie du vécu musical 2 », in : *Annales de phénoménologie*, n°13, 2014.
- MAIRESSE René-François, « Sur le phénomène musical », in : *Annales de phénoménologie*, n°6, 2007, sous la direction de M. RICHIR.
- MALLET Marie-Louise, « La nuit du philosophe », in : *La musique en respect*, Paris, Galilée, 2002.

Ouvrages consultés

- BENVENISTE Émile, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique », in : *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1966.
- DERRIDA Jacques, *La voix et le phénomène* (1967), Paris, PUF, 2009.
- ESCAL Françoise (dir.) et IMBERTY Michel (dir.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales* (Actes du colloque 10 et 11 février 1994), Paris, L'Harmattan, 1997, tomes 1 et 2.
- KRAMER Jonathan, « Le temps musical », in : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 2 « Les savoirs musicaux », Arles, Actes Sud/Cité de la Musique, 2004.
- NANCY Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002.
- QUIGNARD Pascal, *La haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996 (II^o et VII^o traités).

Sommaire

Introduction	2
I- Le contact à l'œuvre	3
1) <i>L'œuvre musicale : successivité et unité</i>	3
2) <i>L'écoute : une tâche pour l'auditeur</i>	5
II- Conditions d'écoute	8
1) <i>Les affects personnels projetés dans la musique</i>	8
2) <i>L'analyse et le contexte musical</i>	9
a) <i>Le contexte historique et l'œuvre absente du monde</i>	11
b) <i>La reproduction (ou le contexte de l'écoute)</i>	12
3) <i>La partition et la mesure</i>	13
a) <i>La partition</i>	13
b) <i>La mesure</i>	14
III- Accès à la présence.....	16
1) <i>Les schèmes de Dufrenne (ou le recours à l'espace pour accéder à l'œuvre)</i>	16
2) <i>Le double mouvement de la conscience</i>	22
Conclusion	26
Bibliographie	27
Sommaire.....	28