

Entendre et écouter de la musique

Étude et analyse de la perception musicale

Silvan Giraud

2013 – 2014

Introduction

« La musique est un art du temps ». On attribue souvent cette citation à Igor Stravinsky même si on la retrouve à peu près partout en philosophie de la musique, sans qu'elle soit l'objet de plus amples explications. La raison est très simple : cette phrase semble parfaitement claire à l'esprit de ceux qui la reprennent. Pourtant, elle est aussi très énigmatique.

Elle nous paraît évidente, d'abord, parce qu'elle semble décrire un caractère essentiel de la musique qu'on retrouve dans peu d'autres formes d'arts. La musique entretient, à plusieurs niveaux, une relation particulière au temps. Certes, la composition d'une œuvre prend du temps, on la joue et on l'écoute dans des concerts qui durent eux-mêmes un certain temps, etc. Mais l'œuvre musicale semble aussi décrire, d'une certaine manière, notre rapport au temps. On dira de telle musique qu'elle nous apaise avec son tempo lent et sa légèreté, tandis que telle autre sera entraînante voire stressante. En ce dernier sens, la musique semble représenter la variété de nos rapports au temps. Comme je peux me sentir détendu et « contempler un instant comme s'il durait une éternité », je peux aussi bien « ressentir une joie effervescente et ne pas voir le temps passer ».

Toutefois, nous l'avons dit, cette phrase est aussi très mystérieuse. En effet, on pourrait donner le même genre de descriptions à propos d'autres formes d'art. Il nous faut du temps pour suivre une pièce de théâtre ou un film, observer un tableau ou une sculpture. On dirait qu'il est souvent bon d'être attentif à l'ensemble d'une œuvre aussi bien qu'à ses détails, de prendre le temps de l'observer sous différents angles, parfois même de prendre du recul sur elle et de « s'en imprégner ». Une pièce de théâtre et un tableau nous donnent aussi parfois des sentiments comparables à ceux évoqués précédemment, et bien d'autres encore...

Mais on pourrait alors se demander pourquoi la durée d'une œuvre musicale concernerait le philosophe – plutôt que le physicien qui s'occuperait de la chronométrer, ou le mélomane qui se demande combien de temps il va passer dans une salle

de concert. Si ce rapport entre musique et temps intéresse tant le philosophe, c'est en fait parce que le concept de temps est omniprésent dans le langage musical. On parle du tempo et du rythme d'un morceau, de la durée, de la succession et de la simultanéité des notes et parfois même *d'un temps musical*. Toutes ces dimensions mettent en jeu des aspects variables du temps, qu'il peut être utile de clarifier afin de savoir comment composer, jouer ou même simplement écouter de la musique.

Afin de rester au cœur de ce sujet, nous porterons notre étude sur un thème philosophique en lien avec les concepts de temps et de musique : celui de *la perception*. Ce point est central, me semble-t-il, dans l'analyse et l'usage de ces concepts. Que ce soit à propos du temps, dont certains n'hésitent pas à distinguer plusieurs sortes (temps physique et temps vécu, par exemple), ou bien de la musique qui – comme nous le disions plus haut – entretient une relation étroite avec le temps ; on retrouve très souvent en jeu cette notion de perception. C'est une notion épineuse car son exposé peut prendre plusieurs formes selon qu'il est traité par une école philosophique plutôt qu'une autre. Pour cette raison, et puisque le thème concerne les phénomènes, ce que l'on perçoit, je tâcherai d'avoir une approche rigoureusement descriptive – en faisant usage du langage ordinaire autant que possible. La question que nous nous poserons sera donc la suivante : « Comment écoute-t-on de la musique ? » Pour répondre à cette question, il nous faudra traiter différents aspects de ce qu'on appelle « perception ».

Dans notre première partie, nous commencerons par poser les bases de notre travail en questionnant la distinction que l'on fait parfois entre les notions de perception et de sensation. Ce sera l'occasion pour nous de reprendre des questions très classiques telles que « Sentir, est-ce percevoir ? », ou bien « Quelle différence peut-on faire entre entendre et écouter ? »

Afin de comprendre la manière qu'on a de concevoir et de s'intéresser aux œuvres musicales, nous serons alors conduits à analyser le statut d'une œuvre musicale. L'œuvre est-elle assimilable à un objet physique, comme le serait un disque ou une partition ? La percevons-nous comme tel, lorsqu'on y fait référence, qu'on l'analyse,

ou bien même lorsqu'on l'écoute ? Afin de répondre à ces questions, nous nous intéresserons dans cette deuxième partie à la perception des choses dans le temps.

Dès lors, nous nous intéresserons à nouveau à l'activité par laquelle nous disons « percevoir » des choses, en essayant d'apporter des solutions aux problèmes rencontrés dans les parties précédentes. Comment percevons-nous réellement les choses ? Nous tenterons dans une dernière partie d'apporter des réponses à cette question – particulièrement concernant la perception d'évènements musicaux.

Si le projet de ce mémoire est mené à bien, nous devrions, à son issue, être en mesure de comprendre clairement ce qu'on appelle d'ordinaire « écouter de la musique ».

Première partie

Sensation et perception

Traditionnellement, en philosophie, on a pris l'habitude de faire une distinction entre sensation et perception¹. La sensation serait ce qui est donné au corps et aux organes des sens tandis que la perception ferait intervenir un autre processus permettant au sujet d'observer un objet par l'intermédiaire de ses sens, de se le représenter. On *sent* les qualités d'un objet (sa couleur, sa température, son odeur, son goût ou le son qu'il émet) mais on ne *perçoit* jamais que l'objet porteur de ces qualités.

Cette distinction classique fait intervenir deux choses étroitement liées. Si je fais abstraitement la séparation entre ces concepts, il est peu commun dans l'expérience quotidienne de la faire directement – du moins, il semble très difficile de les isoler complètement l'un de l'autre. Lorsque je perçois quelque chose, je ne prête pas forcément attention à l'effet physique que cette chose a sur mon corps. Par exemple, si je vois un lapin surgir d'un bosquet, ma première réaction ne sera pas d'analyser intentionnellement ce qui serait *le contenu* de ma sensation. Je serai plutôt amené à reconnaître immédiatement l'objet perçu en disant quelque chose comme « Oh ! Un lapin ! »

Cette distinction, plutôt intuitive, est très profondément enracinée dans notre culture philosophique (et pas seulement) mais nous essaierons de montrer ici qu'elle ne va pas de soi, ou du moins qu'elle fait plus que décrire simplement ce qu'on appelle ordinairement « percevoir » ou « sentir ».

Tâchons d'abord d'en comprendre précisément le détail. Nous avons commencé par désigner cette distinction comme « traditionnelle », c'est-à-dire comme héritière d'une tradition et d'une histoire philosophiques, longues et complexes. Cet héritage est en premier lieu celui de la philosophie moderne et des travaux de Descartes²,

1. Sur ce point, voir : Anthony Kenny, *The Metaphysics of Mind*, Oxford, Oxford University Press, 1989, part 7.

2. René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris, Flammarion, 1992.

transmis ensuite par les empiristes jusqu'à être repris par de nombreux philosophes contemporains³. On me dira alors sûrement que je fais l'amalgame un peu rapidement ; en effet, Descartes, Locke⁴ ou encore Hume⁵ développaient déjà des philosophies bien différentes ! Par exemple, pour Descartes, l'acte intellectuel est ce qui rend possible la perception d'un objet parmi la masse des sensations que l'on a, alors que les empiristes défendent – au contraire – que c'est par l'observation répétée d'évènements dans le monde et par la somme des données sensibles perçues que l'on arrive à former des idées et ainsi à percevoir des choses.

Rappelons alors au lecteur prudent que discuter de la distinction – faite par cette tradition – entre les choses senties et les choses perçues et l'identifier comme présente chez tous ces auteurs, n'engage nullement à confondre leurs travaux. Le rôle attribué à chacun de ces concepts, par ces auteurs, varie parfois de manière capitale. Notons seulement qu'ils font toujours la différence entre ce qui serait senti d'une part et ce qui serait effectivement perçu par le sujet de ces sensations, d'autre part.

1 Distinguer sensation et perception

Si je dis que je sens le vent sur ma peau ou que je l'entends siffler, c'est en fait le résultat d'un processus en deux étapes – diraient ces philosophes. Le vent viendrait d'abord entrer en contact avec mes sens avant que je le reconnaisse comme, par exemple, « ce vent d'ouest » que j'aime tant.

Cet exemple nous montre bien une des raisons qu'on a de distinguer sensation et

3. Nous ne parlerons malheureusement presque pas, dans cet exposé, de la phénoménologie de Husserl qui utilise – au moins dans un premier temps – cette distinction, avant d'essayer de la dépasser (cf. Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, traduit de l'allemand par G. Peiffer et E. Levinas, Paris, Vrin, 1992). La raison de cette omission est simple : puisque cette philosophie développe un vocabulaire complexe et relativement éloigné de notre langage courant, l'entreprise s'avérait trop dense pour pouvoir l'intégrer dans ces pages (cf. Jacques Bouveresse, « Langage ordinaire et philosophie », *Langages*, 6^e année, n°21, 1971, pp. 35-70).

4. John Locke, *Essai sur l'entendement humain*, trad. Jean-Michel Vienne, Paris, Vrin, 2002.

5. David Hume, *Enquête sur l'entendement humain*, traduction par André Leroy, Paris, Garnier Flammarion, 1993.

perception. Bien que la perception qu'a un individu de quelque chose est toujours relative à ce qu'il sent, ce qu'il perçoit ne pourrait être assimilé à ce qu'il sent. Chaque individu pourrait effectivement faire la différence entre, d'un côté, le contenu de son expérience, ce qu'il sent – dans l'exemple mentionné, ce serait donc la sensation que le vent opère sur mes sens – et, de l'autre, la perception de *la chose* en question, en l'occurrence : le vent.

Je peux effectivement supposer qu'il y a là deux processus en jeu. Il y aurait d'abord un phénomène physique durant lequel le vent viendrait atteindre ma peau et mes organes sensibles ; ce phénomène serait à l'origine de ce que j'appelle « sensation ». Puis, il serait suivi de manière quasi instantanée (ou même peut-être simultanée) par quelque processus en mon être qui me permettrait de reconnaître ce que je perçois. Bien qu'elles conservent la distinction entre sensation et perception, c'est souvent sur ce dernier point que divergent les écoles philosophiques mentionnées précédemment. Les cartésiens prétendront que lors d'une balade en bord de mer, je ne peux jamais être certain qu'il s'agit bien du vent qui souffle sur mon visage sinon par un acte intellectuel – sorte de processus interne de confirmation des sensations – me menant à le démontrer. *Percevoir* un objet correspondra alors à assurer raisonnablement que c'est bien de cet objet que j'ai la *sensation*. Les empiristes, en revanche, diraient que seule l'habitude (c'est-à-dire la *sensation* répétée) me permet de croire qu'il s'agit du vent marin.

En faisant une telle distinction entre sensation et perception, je peux sincèrement penser décrire ce qui se passe quand je dis entendre le bruit du vent. Mais s'agit-il vraiment d'une simple description ? Ne faut-il pas déjà souscrire au principe d'après lequel il y aurait une séparation entre des données sensibles d'une part et des données intellectuelles d'autre part ? Cela semble bien nécessaire.

Afin de défendre cette position, ces philosophes nous diront que l'être humain est bien tout à la fois un être sensible et un être rationnel ; un être qui a des sensations physiques en permanence, mais qui analyse aussi des choses et qui en fait des abstractions. Quand je passe ma main le long d'une plume, il y a bien une *sensation* de

douceur qui se produit à son contact et cette sensation n'a pas besoin d'une quelconque analyse conceptuelle, je *sens* directement ce chatouillement ou cette caresse sur ma peau.

Je peux aussi bien faire des calculs abstraits et conceptuels ne requérant pas d'intervention sensible. Je sais faire une multiplication simple de tête sans recourir à un quelconque outil, il m'arrive aussi de laisser aller mes pensées, de divaguer ou d'imaginer bien des choses sans pour autant avoir besoin de support sensible pour le faire ! La distinction entre ce qui est sensible et ce qui est rationnel semble bien nécessaire dans certaines explications et la distinction entre perception et sensation semble en découler naturellement. Il n'y pas là de grande difficulté, nous dirait-on.

Nous allons tâcher de montrer que cela ne va pas de soi et que cette distinction pose problème à différents niveaux. Le premier problème – qui nous occupera dans les deux prochaines sections – concerne la séparation de notre expérience perceptive en deux moments. Comme nous essaierons de le montrer, sensation et perception sont des termes qu'on utilise presque indistinctement dans notre langage ordinaire. Ils ne font pas référence à une différence de contenu dans notre relation au monde mais ils font tout au plus référence à une différence de description dans nos *rapports* aux choses.

2 Un concept artificiel de sensation

Au fond, ce qu'on désigne traditionnellement comme étant « la sensation », c'est un type d'expérience : l'expérience sensible. Celui qui est né sourd ignore ce qu'est la sensation auditive même s'il peut la concevoir intellectuellement. Il ne sait pas ce que serait le fait d'écouter de la musique, ou plutôt, il n'en connaît pas la *sensation*. Il lui manque précisément le type d'expérience qui permet d'écouter de la musique normalement⁶. En bref, il n'*a pas* de sensations auditives. Il lui manque non seule-

6. Nous admettons qu'à très fort volume, il pourrait ressentir les basses fréquences résonner dans son abdomen, mais ce n'est pas là la manière usuelle d'écouter de la musique pour une personne valide.

ment la capacité d'entendre et d'écouter, mais la sensation elle-même. *A contrario*, celui qui *a* une sensation auditive pourrait précisément entendre n'importe quoi. La distinction entre les choses qu'il perçoit ne se fait pas à ce niveau ; des bruits et des sons indistincts viennent simplement frapper son tympan, lui donnant ainsi *des sensations* auditives.

Toutefois, nous arrivons face à une précision importante. Si on dit *avoir* des sensations au même titre qu'on *a* des vêtements, des meubles ou une maison, alors comprend-on de quoi il s'agit⁷ ? De la même manière que je dirais de cette veste qu'elle est la mienne, puis-je dire de cette sensation qu'elle est la mienne ? Y a-t-il dans une expression telle « qu'avoir des sensations » une forme de possession à l'égard de cette sensation ? Les défenseurs de cette distinction soutiendraient qu'en un sens restreint de « posséder », oui. Quand j'ai mal à la jambe, la sensation de douleur *que j'ai* se produit dans ma jambe. Je peux la décrire à partir de ce que je sens et personne ne pourra jamais ressentir *ma* douleur. Je suis le seul qui puisse la connaître et en prendre directement conscience, en un sens. Quelqu'un souffrant d'une blessure similaire à la mienne aura peut-être une sensation qui y ressemble mais ce ne sera jamais *ma* douleur, *ma* sensation. C'est en ce sens qu'est souvent comprise l'expression « ne pas pouvoir se mettre à la place de quelqu'un » ; prétendre le faire revient à imaginer ce que l'autre ressent mais une telle chose serait impossible, il me faudrait être cette personne. Cette position, revenant à affirmer qu'il y a une forme de subjectivité des sensations, est répandue au-delà de la seule philosophie, bien qu'elle soit – je le soutiens – une thèse philosophique forte.

La critique dite « du langage privé », menée par Ludwig Wittgenstein dans une

7. C'est le verbe *avoir* qui importe ici, puisqu'il peut-être porteur d'ambiguïté suivant le contexte dans lequel on l'emploie en parlant de nos sensations. Lorsqu'on dit, *avoir* une douleur dans le pied, on peut aussi bien comprendre cela en un sens métaphorique (comme lorsqu'on avoue son angoisse en disant « j'ai des papillons dans le ventre ») qu'en un sens propre (ce qui pourrait conduire à vouloir localiser très précisément la douleur dans son pied, par des coordonnées géographiques, par exemple). C'est de ce dernier usage qu'il est ici question et non pas de l'expression « avoir des sensations » qui serait maladroite. Pour parler des sensations en général, nous préférons d'ordinaire utiliser l'expression *éprouver* des sensations. Sur la question de la dénomination des sensations, voir : Jacques Bouveresse, *Le mythe de l'intériorité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987, partie 4.

grande partie de sa philosophie, s’oppose à cette thèse ; montrant qu’il ne s’agit en fait que d’une confusion philosophique. Quelle est-elle ? Wittgenstein l’envisage selon plusieurs aspects, notamment dans les célèbres §23, §24 ainsi que dans le §27 de ses *Recherches philosophiques*⁸ où il met en avant la diversité des jeux de langage dont nous faisons usage habituellement. Parmi ceux-ci, on peut citer :

- Donner des ordres, et agir d’après des ordres —
- Décrire un objet en fonction de ce qu’on en voit, ou à partir de mesures que l’on prend —
- Produire un objet d’après une description (un dessin) —
- Rapporter un évènement —
- Faire des conjectures au sujet d’un évènement —
- Solliciter, remercier, jurer, saluer, prier.

Si nos expressions à la première personne étaient des façons de signifier des états ou des choses privées, alors nous ne comprendrions plus leur signification. De même, si l’expression d’une douleur était vraiment une manière de signifier *ma douleur personnelle*, alors nous ne comprendrions plus ce que signifie la douleur, comme le montre Wittgenstein dans le §293 de ce même ouvrage⁹ :

Si je dis de moi-même que je sais seulement à partir de mon propre cas ce que signifie le mot “douleur”, — ne faut-il pas que je *le* dise aussi des autres ? Et comment puis-je donc généraliser ce *seul* cas avec tant de désinvolture ?

Eh bien, tout le monde vient me dire qu’il ne sait qu’à partir de son propre cas ce qu’est la douleur ! — Supposons que chacun possède une boîte contenant ce que nous appelons un “scarabée”. Personne ne pourrait jamais regarder dans la boîte des autres ; et chacun dirait qu’il ne sait ce qu’est un scarabée que parce qu’il a regardé *le sien*. — En ce cas, il se pourrait bien que nous ayons chacun, dans notre boîte, une chose diffé-

8. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2005.

9. *Ibid.*, p. 150.

rente. On pourrait même imaginer que la chose en question changerait sans cesse. — Mais qu'en serait-il si le mot "scarabée" avait néanmoins un usage chez ces gens-là? — Cet usage ne consisterait pas à désigner une chose. La chose dans la boîte ne fait absolument pas partie du jeu de langage, pas même comme un *quelque chose* : car la boîte pourrait aussi bien être vide. — Non, cette chose dans la boîte peut être entièrement "supprimée" ; quelle qu'elle soit, elle s'annule.

Cela veut dire : Si l'on construit la grammaire de l'expression de la sensation sur le modèle de "l'objet et sa désignation", l'objet perd toute pertinence et n'est plus pris en considération.

L'exemple que prend ici Wittgenstein nous permet de constater que toutes les façons par lesquelles nous exprimons nos sensations sont de cet ordre. Nous n'avons pas besoin de concevoir que ce que nous ressentons sont des *choses* localisées *en nous* et privées – et le prétendre exige de défendre cette thèse philosophique. Nous disposons des mêmes termes pour nous exprimer et nous faire comprendre, même lorsqu'il s'agit des sensations. C'est ainsi que nous apprenons à décrire nos symptômes au médecin afin qu'il puisse identifier la cause de nos malaises. Dans le cas du mal de gorge, par exemple, il est bon de pouvoir décrire convenablement la zone la plus douloureuse afin qu'il puisse savoir s'il s'agit d'une laryngite, d'une pharyngite, ou d'une trachéite – et ainsi la traiter en conséquence. Mais identifier une zone douloureuse ne fait pas de cette douleur une *donnée des sens*, une *chose* localisable que seul moi peux connaître. Cela me permet simplement de parler de ce que je ressens. Pour reprendre l'exemple précédemment donné, quand on dit « qu'on ne peut pas se mettre à la place d'une personne », on ne sous-entend pas que ses *sensations* sont privées et inaccessibles à la personne qui s'y intéresse, on veut plutôt signifier que sa situation est complexe et qu'on manque de données (connaissance de son environnement, de sa santé ou d'une raison d'ordre biographique) pour pouvoir la comprendre.

On pourrait alors nous dire que si je peux parler de ce que je ressens, c'est au moins la preuve que je *ressens* quelque chose ! Je suis le seul à avoir accès à cette sensation

dans le sens où je peux très bien souffrir en silence et ne pas exprimer ce que je ressens. Effectivement, on ressent souvent des choses et il ne s'agit pas du tout de contester cela ! Évidemment, lorsque je saisis par inadvertance un plat chaud sortant du four, je me brûle. Ce que nous avons essayé de remettre en cause n'est pas le fait que je ressente une sensation de brûlure mais que cette douleur soit *une chose* localisable ou même une donnée privée. La phrase par laquelle j'exprime ma douleur pourrait être plus ou moins élaborée, utilisant des jeux de langages détournés afin de s'adapter au contexte dans lequel je l'énoncerais. Je pourrais aussi bien crier de douleur que bloquer ma respiration, fermer les yeux et serrer les dents. Si je peux souffrir en silence, c'est précisément parce que j'ai appris à me taire lorsqu'il le fallait et à ne pas toujours dire tout haut ce qui me venait à l'esprit. Comme le dit Wittgenstein dans le §248 de ses *Recherches* : « On peut comparer la proposition : "Les sensations sont privées" avec celle-ci : "On joue tout seul aux jeux de patience." »¹⁰

Puisque nous rejetons le principe d'après lequel il peut y avoir de telles données sensibles, il semble que nous pouvons ainsi nous débarrasser de l'usage artificiel du terme « sensation », censé désigner l'ensemble de ces « données sensibles » reçues dans un flux incessant. En parlant de « sensations », nous ferons plutôt référence à ces événements de la vie quotidienne où on dit avoir une sensation de faim, des frissons dans le cou ou même une joie intense. Ceci nous amène alors à examiner à nouveau la distinction traitée dans la section précédente. Y a-t-il une bonne raison de continuer à utiliser la distinction entre perception et sensation ? En effet, si la sensation n'est pas le nom générique qu'on pensait attribuer à cet hypothétique ensemble des données sensibles, que doit-on distinguer de la perception ? Qu'est-ce que la perception si ce n'est la reconnaissance d'une chose parmi les données sensibles ? N'a-t-on pas de sensations permanentes auxquelles on accorde ou non de l'importance ? Nous voyons ici qu'il est utile de se pencher sur ces questions afin de trouver un moyen de rendre compte de tout cela sans tomber dans l'écueil contre lequel nous venons de mettre en garde.

10. *Ibid.*, p. 137.

3 L'attention

Au quotidien, il nous arrive parfois de regarder notre montre sans retenir l'heure qu'elle affiche, de parcourir plusieurs pages d'un livre sans en retenir une ligne, de ne pas sentir un courant d'air passant à nos pieds dans un restaurant, ou même de ne pas sentir qu'un inconnu, bien avenant et fort aimable, nous a soulagé de notre porte-feuille (pourtant situé dans la poche intérieure de notre veste). Dans ce genre de cas, suivant notre distinction classique, nous devrions dire que nous avons bien eu la sensation de voir les aiguilles sur le cadran de la montre mais que nous ne les avons pas perçues. Nous dirions aussi que nous avons senti le courant d'air à nos pieds mais que nous ne nous sommes pas aperçu qu'il y avait un courant d'air, etc. De telles expressions sont peu claires et nous font bien sentir, là encore, qu'il ne s'agit pas de simples descriptions mais que des thèses philosophiques sont sous-jacentes. Spontanément, nous employons plutôt des phrases comme « je n'ai pas vu l'heure », « je n'ai pas perçu le courant d'air qui passait à mes pieds » ou bien « je n'ai pas senti sa main se glisser dans ma veste ». On remarque que, dans ces cas, on utilise quasi indistinctement les notions de perception et de sensation. Que je dise « sentir un courant d'air » ou « le percevoir », il s'agit de dire la même chose en définitive : « j'ai froid aux pieds ».

Mais comment expliquer qu'on puisse parfois ne pas percevoir ces choses ? Quand mes yeux sont dirigés vers le papier, pourquoi est-ce que je ne parviens pas toujours à retenir ce qui y est écrit (alors même que tout y semble plutôt lisible et dans une langue que je connais) ? Ne reçois-je pas des données sensibles issues de la feuille de papier ? N'ai-je pas conscience qu'elle est ici, devant moi, même si je suis perdu dans mes pensées ?

N'allons pas trop vite, ce point aussi est délicat. Comme nous le disions juste avant, il n'est pas question de douter du fait que je puisse ressentir le froid dû au courant d'air ou la présence d'un livre sous mes yeux. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il y a du sens à affirmer parfois que j'ai froid aux pieds ou que j'étais distrait au moment de la lecture de mon livre. Mais de là à dire que nous sentons

(ou percevons) en permanence toutes les choses stimulant nos organes sensoriels, la conclusion ne va pas de soi. Au moment même où je suis à ce bureau en train d'écrire, devrais-je sentir à la fois la résistance des touches de l'ordinateur sous mes doigts, la douceur de leur contact, le soleil sur ma peau à travers la fenêtre, tout le contenu de mon champ de vision ainsi que les objets qui y sont présents, le bruit du disque dur, du chauffe-eau et des voitures passant dans la rue, l'odeur de mon déjeuner juste terminé et l'extraordinaire diversité des autres stimuli présents autour de moi, bien que je sois dans un environnement « calme » ? Bien sûr que non. Je ne suis pas sûr de bien comprendre ce que serait une telle expérience mais j'imagine que pour la schématiser, on devrait avoir l'impression d'être dans une sorte de complet brouillard sensoriel – où il me serait impossible de distinguer quoi que soit.

Si je peux désigner ces choses en les énumérant, c'est en fait parce que je peux y faire *attention*. Je peux les remarquer et y accorder de l'intérêt comme je peux passer à côté sans m'en rendre compte ou même m'en détourner. En disant cela, je ne prétends pas faire une grande découverte ou annoncer une thèse philosophique importante, je prétends seulement décrire la façon dont nous agissons et dont nous nous référons à ces actions. Pour percevoir une chose, il faut y faire attention (même minimalement). C'est d'ailleurs pour cette raison que notre capacité à traiter plusieurs tâches à la fois de manière approfondie est très limitée. Écouter de la musique et faire le ménage en même temps est une possibilité, mais elle requiert de ne faire complètement attention ni à l'une ni à l'autre de ces activités. Elle consiste à les faire toutes deux de manière distraite et avec légèreté, comme on pourrait dire.

L'attention est ce qui nous permet de comprendre le monde qui nous entoure ; c'est quelque chose qui s'apprend et se perfectionne. Très jeune, on nous apprend déjà à rester sage, à écouter et rester concentré sur un élément à la fois, à reconnaître les choses ressemblantes, à les regrouper et à prendre la parole à bon escient. À celui qui est dérangé dans son ouvrage par le bruit que causent ses voisins, on peut dire de ne pas y faire attention et de rester concentré. Il devra alors redoubler d'attention pour ne pas se laisser distraire par ce qui se passe autour de lui mais il ne sera en

aucun cas forcé *d'écouter* ce qui se dit à la table d'à côté. Dans le cas contraire, à celui qui – apprenant à conduire – est trop préoccupé par le passage de ses vitesses, le moniteur dira qu'il vaut mieux lâcher prise sur le levier de vitesse et se concentrer sur la route. Il vaut mieux que la voiture soit en surrégime plutôt que de croiser un platane dans son chemin.

En résumé, pour percevoir ou sentir quelque chose – l'utilisation de ces termes étant indistincts dans notre langage usuel –, il faut y prêter attention ; il faut y « porter son attention », dirait-on. Ce n'est pas un acte d'isolation des éléments environnants mais seulement de concentration et de compréhension. Dans l'écoute d'une œuvre musicale, a-t-on besoin d'être attentif à tous les détails d'une mélodie pour pouvoir dire : « J'ai entendu la mélodie du *Boléro* de Ravel » ? Bien sûr que non, la liste des détails musicaux d'une œuvre serait inépuisable et sans cesse modifiée. Dire qu'on entend cette mélodie veut simplement dire qu'on la perçoit, qu'elle est jouée quelque part, sur un enregistrement, en répétition ou en concert. Si on nous demandait alors : « Comment reconnaissez-vous qu'il s'agit de cette mélodie ? » Nous répondrions simplement que de la même manière dont on reconnaît et on peut répéter facilement une phrase simple quand on est familier de la langue dans laquelle elle est énoncée, on peut rapidement reconnaître une mélodie et la chantonner lorsqu'on est familier du type de musique dont il est question. Je n'ai pas besoin de la connaître à la perfection pour pouvoir dire que je la connais. Je peux me tromper sur certaines parties qui en composent l'air mais ma connaissance en est suffisante pour pouvoir la reconnaître dans l'ensemble, elle est suffisante pour pouvoir dire : « J'entends au loin la mélodie du *Boléro* de Ravel ».

C'est d'ailleurs sur cette base qu'on fait la distinction entre *entendre* et *écouter*. Si entendre la mélodie du *Boléro* de Ravel suffit à la reconnaître, dire qu'on l'écoute ne semble pas signifier la même chose. Quand je dis que j'ai *entendu* quelqu'un tousser pendant le concert, je ne dis pas la même chose que lorsque je dis que je l'ai *écouté* tousser. La différence tient justement dans le fait que mon attention est focalisée sur la musique – j'écoute cette musique en assistant au concert – alors que la personne

qui a toussé n'était pas l'objet de mon attention ; je l'ai entendue parce qu'elle était située à côté de moi et le bruit étant soudain, elle m'a surpris, elle a attiré mon attention.

C'est pourquoi écouter (attentivement) un morceau requiert – dans la plupart des cas courants – de ne pas se laisser distraire par ces détails extérieurs (la toux de ma voisine, etc.) pour suivre le morceau ou s'intéresser à ses détails internes (son développement mélodique et harmonique, la cohérence des timbres entre eux, l'esprit général du morceau, sa forme générale, les dialogues entre les instruments ainsi que les figures musicales présentes – à dessein ou non – dans l'œuvre). Il n'y a pas de recette particulière à suivre pour écouter un morceau et les choses qui sont dignes de l'attention de l'auditeur varient d'un genre musical à l'autre. Chacun de ces détails ou tous ces détails (ou d'autres encore) peuvent retenir l'attention de l'auditeur – successivement, au cours d'une écoute ou de plusieurs. Mais nous reviendrons plus en profondeur sur ces questions dans la dernière partie de ce travail. Ici, nous voulions seulement insister sur le fait que la distinction entre sensation et perception – telle qu'elle a pu être faite par la tradition – est au mieux non nécessaire et au pire égarante, lorsqu'il s'agit de décrire les expériences sensorielles. Ces expériences peuvent toujours être décrites de manière simple sans reposer sur ces théories philosophiques lourdes de sens.

Partant de ces considérations, il est légitime – puisque notre sujet concerne l'écoute musicale – de se demander comment on peut percevoir une œuvre musicale. En effet, si désormais nous comprenons mieux ce qui est en jeu lorsqu'il est question de perception, il est important de se demander ce qu'on désigne par « œuvre musicale » afin de savoir comment on en vient à prononcer une phrase comme « j'écoute de la musique ». Notre prochaine partie concernera donc le statut de l'œuvre musicale.

Deuxième partie

Le statut de l'œuvre musicale

De quoi s'agit-il quand on parle du *statut* d'une œuvre musicale ? Veut-on parler de son statut *ontologique*, de ce qu'elle est par nature ? De ce qu'elle est idéalement – ce que vise le compositeur quand il la crée ? Ou encore, du rapport de cette œuvre à l'auditeur ? La question est large et semble couvrir différents champs d'études, de l'ontologie à l'esthétique en passant par la philosophie de l'esprit¹¹. Pour éviter de nous éparpiller dans toutes ces questions, nous commencerons par analyser une conception de la musique découlant de la distinction critiquée précédemment. On pourrait la résumer de la manière suivante : quelle que soit la façon dont est diffusée la musique, qu'elle soit émise depuis un disque, un fichier numérique, ou un groupe d'instrumentistes, la musique est donnée à nos sens et produit en nous des sensations. Cette idée nous conduirait alors à nous poser des questions telles que : « Comment expliquer qu'on puisse percevoir une œuvre musicale comme quelque chose d'identifiable alors qu'on n'en perçoit jamais que des parties », « Lors d'un concert, les membres du public perçoivent-ils la même chose ? » ou bien « L'impression de dilatation du temps, qu'on a parfois lorsqu'on écoute de la musique, ne nous permet-elle pas d'assurer l'existence de plusieurs types de temps (parmi lesquels on trouverait au moins le temps physique et le temps vécu) ? »

Nous essaierons de montrer que concevoir la musique comme la *chose à l'origine de nos sensations* s'inscrit bien dans la lignée de ce que nous critiquions plus haut, et que les questions qu'on se pose à son sujet résultent de la même confusion philosophique. Afin de ne pas laisser le lecteur au dépourvu, il s'agira pour nous d'en proposer une description qui ne repose pas sur ces principes philosophiques. Pour cela, nous tâcherons de concevoir la musique comme autre chose qu'un « support aux données musicales ».

11. Sur ces questions, voir : Sandrine Darsel, *De la musique aux émotions*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

1 Le donné musical

Une première réponse à la question : « Qu'est-ce qui identifie une œuvre musicale ? » pourrait consister à affirmer qu'on désigne, à chaque fois, des choses différentes. On peut parler de la musique d'un film au cinéma, d'une musique de publicité aussi bien que des albums classiques des Beatles ou de la première symphonie de Rachmaninov. Dans tous ces cas, il semble correct de parler de musique alors que les sphères de diffusion et les esthétiques de ces œuvres sont bien différentes. Bien que cela soit très juste – et en un sens utile à notre propos¹² –, cela ne nous dit rien de ce que serait un critère d'identité de l'œuvre musicale. Cela reviendrait à dire qu'il y a autant de manières de parler de musique qu'il y a de types d'œuvres musicales. Cette réponse ne serait donc pas satisfaisante dans la recherche d'un critère.

On pourrait alors penser que c'est en vertu de la qualité du support physique qu'on parle *d'œuvre* d'art. Une œuvre musicale devrait être conservable d'une manière ou d'une autre afin de pouvoir être rejouée, réécoutée ou même signée par l'artiste, nous dirait-on, et seul un support tangible permettrait cela. L'œuvre d'art serait donc définie par son support. Dans un tel cas, on confondrait les limites du support de l'œuvre avec celles de l'œuvre elle-même. En effet, dirait-on d'une toile blanche qu'elle nous permet d'identifier la peinture qui y est posée ? Dirait-on aussi que c'est le bloc de marbre qui nous permet de reconnaître une statue ? Pas vraiment. Certes, on dira que la Vénus de Milo est taillée dans un bloc de marbre qui nous permet de l'identifier parmi un groupe de reproductions parfaites. On dira aussi que la Joconde est définie par les dimensions et le type de toile sur laquelle elle est peinte. Pour autant, on ne parlerait pas, dans ces cas, de la Vénus et de la Joconde elles-mêmes ; seulement des supports sur lesquelles elles sont construites.

Il en va de même pour la musique. En effet, si l'œuvre est relative à son support, la partition seule ferait autorité – dans le cas de la musique écrite sur partition. Comment pourrait-on alors seulement admettre qu'il y ait des exécutions différentes d'une même œuvre ? *Le vol du bourdon* de Rimsky-Korsakov étant soumis à la rigueur

12. Nous verrons cela en dernière partie.

d'une notation musicale (comme les autres partitions), seuls des robots très élaborés devraient être capables de jouer rigoureusement *ce qui est écrit*. Aucune variation – même infime – ne pourrait être tolérée pour dire qu'il s'agit bien de cette pièce! Ceci ne serait toujours pas satisfaisant car, de fait, il y a bien plusieurs exécutions d'une même pièce. La musique utilise un support de diffusion mais on admet que ce dernier puisse varier. *Le vol du bourdon* peut être joué à différentes occasions, par des personnes différentes (avec des variations de tempo, d'intensité, etc.), puis enregistré lors d'une de ces exécutions, diffusé sur plusieurs supports pouvant s'altérer (tout en restant capable de diffuser cette pièce. Le disque rayé peut continuer de diffuser l'œuvre en question ; ce sera alors « le disque rayé de telle œuvre »), et ainsi de suite. Dans chaque occurrence pourtant, on a affaire à l'œuvre musicale. Dans chaque cas, on parle du *Vol du bourdon* de Rimsky-Korsakov.

C'est ainsi qu'on en vient souvent, suivant la distinction classique mentionnée plus haut, à faire la différence entre *sensation* et *perception* musicale. D'une part, il y aurait le donné sensible, ce que je reçois de mes sens lorsque je suis en présence d'une musique. D'autre part, je serais en mesure, à partir de cette expérience sensible, de percevoir et de reconnaître l'œuvre que j'ai écoutée. L'avantage majeur de cette distinction est qu'elle nous permet apparemment de résoudre les problèmes liés à la proposition précédente en n'assimilant pas l'œuvre à un objet physique donné. Une œuvre que je peux percevoir par l'intermédiaire de mes sens peut être reconnue à diverses occasions et malgré les variations qu'elle peut présenter. Il faut simplement qu'à l'issue d'un processus quelconque, je puisse m'assurer qu'il s'agit bien du *Vol du bourdon* que je perçois, par exemple – que celui-ci soit joué en face de moi, sur un enregistrement vidéo ou sur un album.

Toutefois, si nous admettons que la musique nous est donnée de manière sensible, alors sous quelle forme la percevons-nous? On s'accorde souvent pour dire que la musique est composée de parties qui se succèdent, mais les perçoit-on directement? Si oui, on devrait pouvoir dire que la suite des parties d'une œuvre en constitue l'unité. Mais de manière paradoxale, on pourrait se demander ce qui nous conduit

à dire qu'on a écouté une œuvre – si on n'a perçu que la succession de ses parties. Dans ce cas, il faudrait trouver un moyen de montrer que la diversité des sensations s'unifie dans la perception. Mais en disant cela, ne fait-on pas à nouveau un usage théorique des mots « perception » et « sensation » ? En quoi consisteraient *réellement* ces termes et à quoi correspondrait cette « unification » dont il est question ?

Nous l'affirmons à nouveau, cette conception de l'écoute musicale semble découler de la confusion contre laquelle nous mettions en garde précédemment. Nous disions plus haut que cette confusion consistait à rapprocher la façon dont nous exprimons ce que nous ressentons avec la façon qu'on a de décrire des choses en troisième personne. En disant de l'expérience musicale qu'elle est donnée aux sens, je poursuis l'emploi de cette distinction artificielle, faisant ainsi « l'erreur nominaliste ». Cette erreur, encore une fois soulevée par Wittgenstein dans le §383 de ses *Recherches philosophiques*¹³, y est présentée de la manière suivante :

Les nominalistes commettent l'erreur d'interpréter tous les mots comme des *noms*, et donc de ne pas décrire réellement leur usage, mais de donner seulement en quelque sorte des instructions sur le papier en vue d'une telle description.

Ou encore à la p. 35 du *Cahier bleu*¹⁴ :

Nous avons affaire à l'une des plus grandes sources de l'égarement philosophique : un substantif nous pousse à chercher une chose qui lui corresponde.

C'est exactement ce qui se produit avec le mot « musique » ou même avec celui « d'œuvre musicale ». Quand on dit qu'on entend de la musique, le philosophe nominaliste a tendance à chercher *ce qu'est* la musique *depuis laquelle je perçois des données, des informations*. Or, la musique n'est pas *une chose* comme l'est ce livre posé sur mon bureau ou bien cet ordinateur. Elle n'émet pas non plus de « données sensibles », comme elle émettrait des informations qu'il me faudrait saisir au vol.

13. *Ibid.*, p. 173.

14. Ludwig Wittgenstein, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, Paris, Gallimard, 1996.

Elle n'est en rien descriptible comme on décrit un objet et nous n'avons pas besoin de penser qu'il existe un tel intermédiaire pour la lier à moi. Si la question de la perception de la musique est donc bien *phénoménale*, au sens où elle concerne justement la *perception* qu'on en a, elle n'est pas pour autant *phénoménologique*, car à aucun moment on n'est tenu de prendre en compte quelque chose qui serait *une donnée/un donné des sens* ou même un « contenu de sensation »¹⁵.

Nous l'avons bien compris, il ne s'agit pas de dire que l'œuvre musicale est une sorte de meuble ou d'objet sonore dans cette tradition ; elle aurait une valeur ontologique propre, liée à son existence musicale. Mais toutefois, nous tâcherons d'insister dans la section suivante sur le fait que de nombreuses descriptions à son propos fonctionnent sur le modèle de la description d'objet.

2 L'évènement musical

Intéressons-nous désormais à nos différentes façons de percevoir des choses.

Une autre façon de scinder en deux moments l'expérience perceptive est de concevoir la « sensation » comme une manière de nous rapporter à *ce que nous percevons* des choses. En ce sens, ce que je sens de mon environnement, c'est son aspect, sa dimension sensible. Ainsi, tout ce que je pourrais dire à propos de ce que je sens en regardant cette tasse posée sur mon bureau serait vrai. Je ne pourrais pas me tromper *à propos de* la sensation que j'ai en la regardant. Ma perception figée de la tasse étant limitée à une face, j'aurais alors besoin d'autre chose pour m'assurer qu'il

15. À titre d'exemple, on peut trouver dans Edmund Husserl, *Chose et espace. Leçons de 1907*, PUF, 1989, pp. 68-69 : « aiguille notre regard vers le supplément qu'il y a réellement à trouver, outre la complexion de sensations, dans la perception, et qui ne forme la perception que dans la plus étroite compénétration avec le senti. Les contenus de sensation ne contiennent encore, à eux seuls, rien du caractère de la perception, rien de son orientation sur l'unique objet perçu ; ils ne sont pas encore ce qui fait qu'une chose objective se tient là dans la présence en chair et en os. Nous nommons ce surplus le caractère de l'appréhension, et disons que les contenus de sensation subissent une appréhension. C'est par l'appréhension qu'ils acquièrent, eux qui en soi seraient comme un matériau mort, une signification qui les anime, de telle sorte qu'avec eux un objet accède à l'exposition. »

s'agit bien d'une tasse. Seule la réflexion, l'habitude ou les descriptions cumulées me permettent de m'assurer qu'il s'agit d'une tasse.

À son tour, cette conception de la perception découle d'un concept sophistiqué de perception, mais non de celui du langage courant. Dans notre langage ordinaire, je dirais à propos de la tasse posée sur mon bureau : « Le rebord de cette tasse me *paraît* elliptique ». Mais en disant cela, j'é mets un doute sur ce que je vois. Cherchant à décrire l'objet, je me dis que je me trompe sûrement en pensant que le rebord de cette tasse est elliptique, puisque d'ordinaire, les tasses n'ont pas cette forme. Si, au contraire, j'affirmais que je ne peux pas me tromper sur le fait que ce que je perçois est « un rebord de tasse elliptique », alors je me tromperais certainement ou bien je chercherais à décrire un mystérieux « contenu de sensation ».

C'est sur ce modèle étonnant qu'on a pris l'habitude de décrire nos perceptions – dont nos perceptions des œuvres musicales – en philosophie. Celui qui ne perçoit pas un instrument de musique dans un morceau ne devrait avoir aucune raison de penser qu'il y avait un tel instrument, s'il considère qu'il ne peut pas faire erreur sur ce qu'il entend. Or, quand je dis que je ne perçois pas le son de la clarinette, je ne dis pas qu'il n'est pas là. En l'occurrence, une personne au moins le perçoit – en principe – : le clarinettiste. Ce que je dis plutôt, c'est que ma position dans la salle ne permet pas de le percevoir correctement, ou bien que les réglages d'amplification ont été mal faits, ou bien encore que les choix du chef d'orchestre ne permettent pas de mettre cet instrument en avant. On s'accorde pourtant pour dire que je perçois *la même* musique que mon voisin – qui lui, entend la clarinette – ou le chef d'orchestre, qui dirige l'exécution.

Quelque chose ne semble donc pas convenir dans le modèle de description que nous faisons de l'œuvre musicale car mon voisin et moi ne pouvons pas décentement dire que l'œuvre comportait et ne comportait pas de partie de clarinette. Nous dirions plus volontiers que je ne l'ai pas perçue alors que lui la percevait. Dans l'exemple de la tasse, si mon voisin situé au dessus de celle-ci me dit que son bord est circulaire, nous pourrions nous accorder en disant que c'est notre point de vue respectif qui nous

donne une vision différente de l'objet. Il nous suffirait de changer de position pour observer cela. Dans l'exemple du concert, au contraire, changer de position dans la salle pourrait ne rien m'apporter de plus. Peut-être que je n'entendrai toujours pas le son de la clarinette alors que mon voisin l'entendra. Peut-être que je ne suis pas assez familier de cet instrument et que je n'arrive pas à l'entendre parmi la masse des instruments ou encore, peut-être que je ne parviens pas à détourner mon attention des gens qui discutent à côté de moi et que ça m'empêche d'y prêter attention.

Une chose semble varier entre ces deux descriptions : ce que nous cherchons à décrire. Ce qui m'intéresse dans cette description que je fais de la tasse, c'est sa valeur d'objet. Je peux la décrire visuellement d'un point fixe, en disant que je n'en perçois pas le dos et que, de mon point de vue, son rebord (grossièrement circulaire) me paraît elliptique, et je peux alors la saisir, la déplacer, attendre un peu puis l'observer à nouveau d'un autre angle. Ces observations répétées me permettront d'en dire davantage sur l'objet.

Contrairement à cette tasse, l'œuvre musicale, ne peut pas être décrite comme un objet car ce n'en est pas un. Si je me déplace, me protège les oreilles (pour atténuer le volume) ou si j'attends un peu, alors le concert sera peut-être terminé et la seule description que je pourrai faire devra prendre en compte ces modifications de placement ou le fait que je me suis bouché les oreilles. Une œuvre musicale s'appréhende comme un évènement, comme quelque chose qui prend du temps. Quand je suis dans une salle de concert, et que j'écoute le groupe qui se produit sur scène, la seule façon de décrire mon action est de décrire ce qui s'est passé ; de décrire l'évènement durant lequel j'ai écouté de la musique. Du fait de cette dimension temporelle particulière aux évènements, lorsque nous écoutons un morceau de musique, il nous est possible de l'entendre comme une suite de péripéties s'articulant entre un début et une fin mais nous n'avons pas besoin de concevoir ce début et cette fin unifiés comme dans une sorte d'objet sonore que nous pourrions percevoir parfaitement d'un bloc. Nous pouvons aussi bien nous en tenir à une partie donnée de l'œuvre qu'à sa totalité, pour en parler et l'apprécier. Dans un cas, nous parlerons simplement d'une « partie

musicale » (ligne de basse, couplet, ouverture, coda, etc.) et dans l'autre cas, d'un morceau de musique.

Dans un petit article intitulé *Why Study Philosophy*¹⁶, Peter Hacker critique cette position synthétique en prenant l'exemple de celui qui prétend entendre une musique « en un flash ». Voici ce qu'il dit :

There is a letter once attributed to Mozart in which he wrote that sometimes, when in the fever of creativity, he could hear the whole concerto that he was composing in a flash—all he then had to do was to write it down. On hearing this tale, you may nod your head wisely and think: “what an amazing genius! How could he possibly do such a thing?” Roger Penrose, a distinguished scientist and mathematician, reflecting on the same letter, thought that we shall only be able to understand this remarkable phenomenon when we have an adequate theory of quantum gravity and a better understanding of time. “Ah”, you may think, “how true! How amazing!” But you should pause, not to wonder whether what Mozart allegedly said is true, nor to wonder how he could do something so amazing, but to wonder whether this form of words means anything at all. After all, if he could hear the whole concerto in his imagination in a flash, all he would have imagined hearing was a crashing chord, not a concerto! In fact, the famous letter is a forgery. But that doesn't matter. What matters is that the only sense that can be given to the phrase “hearing the concerto in one's imagination in a flash” is that it means that he suddenly realised that he knew how to complete the concerto he was writing, not that he had already completed it in his imagination. The sudden dawning of an ability is not the same as its high-speed exercise, and to have a Eureka experience is not to rehearse the whole solution to a problem in a flash, but to know that one can rehearse the whole solution,

16. Article tiré du site Iai News [<http://iainews.iai.tv/articles/why-study-philosophy-auid-289>] mais repris et développé dans P. M. S. Hacker et M. R. Bennett, *Philosophical Foundations of Neuroscience*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2003, p. 308-309.

on request, at normal speed.

Cet exemple est intéressant parce qu'il nous permet de comprendre qu'on ne peut pas décrire adéquatement les événements sur le modèle de la description d'objet. Faire cela reviendrait à décrire des événements comme ce qu'ils ne sont pas. Mais alors, si tel est le cas, on pourrait se demander : « Puis-je dire que je perçois une musique si je n'en entends ni le début ni la fin ? » Bien sûr que oui. Puisque le modèle à suivre est celui de l'évènement, nous pouvons toujours dire qu'il nous arrive de débarquer en plein milieu de celui-ci. L'évènement surgit de quelque part pour terminer en un autre endroit en quelque sorte. Alva Noë dit ¹⁷ :

Objects, as already noted, are timeless in the sense that they exist whole and complete at a moment of time. Objects have no temporal extent. Events, in contrast, are creatures of time. They are temporally extended in nature. They are never whole. At the beginning, they have not yet achieved a conclusion. At the end, their beginning is done with. To suppose that the beginning of an event would be available, and so present, at its conclusion (...), would be suppose, confusedly, that events were in fact object-like structures. This would be to obscure the basic difference between objects and events.

Comme celui qui arrive au milieu d'une bataille et se blesse au combat participe à la bataille, je peux arriver au milieu d'un concert un peu trop festif, me prendre un choc et m'évanouir, tout en ayant assisté à une partie de ce concert. Ce qui se déroulera pendant mon moment d'attention suffira sûrement à me laisser des souvenirs de ce concert et même probablement à m'avoir donné du plaisir.

Alva Noë a cette belle formule pour désigner les événements : « Les événements sont des créatures du temps ». C'est-à-dire que nous percevons les événements comme des choses temporelles, non comme des choses incarnées ou perceptibles en un instant. Je peux certes être surpris ou étonné par des éléments particuliers au cours de cet évènement, mais penser que ces éléments de surprise ou d'étonnement sont déjà là

17. Alva Noë, *Varieties of Presence*, Cambridge, Harvard University Press, 2012, p. 77.

avant même qu'ils apparaissent reviendrait au même que prétendre que l'issue d'une bataille est déjà présente à son commencement.

Troisième partie

La perception comme activité

Si tout ce que nous avons dit jusqu'à présent est bien clair dans l'esprit du lecteur, alors ce point ira de soi. Effectivement, nous avons précédemment critiqué la distinction classique entre sensation et perception, puis cherché à montrer que les œuvres musicales ne s'appréhendaient pas comme des objets mais comme des événements. Toutefois, il nous manque toujours un concept de perception qui nous permette de décrire aussi bien la perception des objets que celle des événements. Nous appuyant sur l'ouvrage d'Alva Noë mentionné précédemment, nous nous intéresserons au concept très intéressant de *présence* (qu'il tire de la philosophie de Merleau-Ponty). Qu'est-ce donc et qu'en dit-il? Alva Noë prend cet exemple¹⁸ :

Look at a tomato. It is present to you, as a whole, now, even though parts of it are hidden in space. Notice, in particular, that you now have a perceptual sense of the presence of the tomato's back even though you do not now see it. Objects—even tomatoes—are, in a sense, timeless—they exist, all at once, whole and integrated. Indeed, it is just this fact about objects—their timelessness—that makes it puzzling how we can experience them as we do. In the language of traditional philosophy¹⁹, objects are transcendent; they outstrip our experience; they have hidden parts, always. When you perceive an object, you never take it in from all sides at once. And yet you have a sense of the presence of the object as a whole at a moment in time. In what does this perceptual sense of the object's presence consist?

18. *Ibid.* p. 74.

19. Alva Noë ne donne pas explicitement le nom de ceux qu'il désigne comme les représentants de la "philosophie traditionnelle". Au fil de la lecture, on comprend qu'il désigne tous ceux qui sont héritiers de la philosophie de l'esprit cartésienne (empiristes, phénoménologues ou philosophes des sciences cognitives).

Grâce à cet exemple, nous comprenons que la tomate est présente à nous dans le sens où nous n'avons pas besoin d'en voir toutes les parties actuellement cachées à notre vue pour savoir qu'il y a là une tomate (et non seulement *une partie visible de tomate*). De la même manière, quand nous sommes en train de discuter avec quelqu'un, nous n'avons aucun doute sur le fait qu'il s'agisse d'une personne qui est en face de nous. Cette personne est présente à nous, en tant que telle. Nous n'avons pas besoin de lui ouvrir le ventre pour vérifier qu'elle possède bien tous les organes d'un être humain. Comment comprendre ce concept de *présence* ? Mal compris, on pourrait justement voir, dans cet argument, quelque chose soutenant ce que nous critiquions plus haut.

En effet, si on dit de la tomate qu'elle est présente à nous, on pourrait croire que c'est justement parce qu'on parvient, quelque part, à unifier toutes les sensations que nous procure cette tomate en une « représentation de cette tomate », voire « une idée de tomate ». On pourrait alors dire que si nous percevons une tomate et non seulement « une face visible de tomate », c'est parce qu'en un sens, nous *voyons ses parties non visibles sans les voir*, ou alors que nous « nous souvenons de ce qu'est la tomate au moment même où nous la percevons ». Mais est-ce que cela a du sens ? Quand une partie de la tomate m'est cachée, je ne la vois précisément pas et dire que je la vois sans la voir ne décrit rien du tout. Je vois une partie de la tomate alors que l'autre m'est cachée, mais il s'agit bien là d'une tomate. De la même manière, c'est sans effort mémoriel particulier que j'en viens à reconnaître la tomate. Peut-être mettrai-je du temps à retrouver son nom (comme cela nous arrive parfois pour désigner des légumes qu'on mange assez peu souvent comme les salsifis ou le rutabaga), mais ce n'est pas dans un réel effort que je reconnais ce fruit. Dans un tel cas, nous dirons simplement que son nom nous a échappé.

Comment en venons-nous réellement à dire que nous percevons la tomate et qu'elle est présente à nous si nous n'en voyons pas une partie ? Par quel moyen cela est-il possible ?

1 L'engagement dans la perception

Encore un fois, il s'agit de se détacher de la conception classique d'après laquelle on recevrait de mystérieuses données empiriques depuis la tomate. Comme nous l'avons vu tout au long de ce travail, la perception ne peut pas être conçue comme la simple réception de données sensorielles qu'il s'agirait de décrypter par un moyen quelconque. Il faut pouvoir se prémunir contre une telle conception en tâchant de décrire un autre aspect de ce qu'on entend couramment par « perception ».

Mais tout d'abord, essayons d'étudier une comparaison (souvent faite en philosophie contemporaine²⁰) nous conduisant à assimiler le sujet qui perçoit à un ordinateur très élaboré, composé de récepteurs d'un côté et d'un appareil traitant les données de l'autre. Bien que l'exemple puisse choquer, cette comparaison est effectivement tentante car, pour effectuer des tâches simples, l'ordinateur paraît avoir le même type de comportement que l'être humain. Il peut donner le résultat d'opérations mathématiques relativement complexes, trouver une information précise dans une base de données et même parfois affiner des calculs dans ce qu'on a pris l'habitude d'appeler « réseaux de neurones artificiels ». La comparaison peut donc sembler appropriée parce qu'il s'agit là de compétences qu'on n'attribuait – jusque là – qu'à l'être humain²¹. En effet, on peut remarquer que jusqu'à l'apparition de l'informatique, aucune machine n'était capable de calculer et d'effectuer des recherches. Mais c'est en fait toujours le cas. Il est impropre de dire d'une machine qu'elle fait quelque chose de tel. Une machine ne calcule pas, elle donne le résultat d'un calcul pour lequel elle a été *programmée*. Elle ne fait pas de recherches mais nous restitue les fichiers ou les pages web contenant les occurrences que *nous cherchons*. Dire qu'elle fait ces choses est une simplification dans nos expressions mais une machine ne sera

20. Suivre, à titre d'exemple, le débat concernant le test de Turing. Notamment : A. Turing, "Computing Machinery and Intelligence", *Mind*, 1950, pp. 433–60 ; l'article de la *Stanford Encyclopedia of Philosophy* pour un résumé des discussions et la réponse de David Cockburn dans : D. Cockburn, *An Introduction to the Philosophy of Mind Souls, Science and Human Beings*, 2001, pp. 106-111.

21. Vincent Descombes, *La denrée mentale*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, partie 4.

jamais douée d'intelligence ; même si on pourra parfois confondre ses mouvements avec certains comportements humains, elle sera toujours le fruit d'un programme. Elle ne pense pas, elle donne les résultats d'une requête. Elle n'agit pas intentionnellement, elle est conçue *pour* se conduire d'une manière déterminée au préalable. Elle ne perçoit pas les choses mais assimile des données à d'autres données d'une manière précise *qu'on a* élaborée. En définitive, on lui donne des aspects humains et on la développe comme un outil puissant au service de l'espèce humaine, mais en aucun cas le fait de développer des machines aptes à donner le résultat d'un calcul ne nous permet de dire que nous procédons *intérieurement* de cette manière.

On pourrait citer en exemple le moteur de recherche Google. Toujours plus précis, il nous permet désormais de trouver non seulement des sites internet contenant les mots-clés recherchés, mais aussi de traiter des questions de base comme étant *des questions auxquelles il faut donner une réponse* (et non plus seulement comme une suite de mots-clés). Il donne aussi le résultat de calculs simples et nous donne le nom d'un tableau à partir de sa photo. Tout cela est remarquable et est le signe de l'ingéniosité de quelques personnes mais nullement de la machine elle-même. Ce site internet bénéficie d'un réseau de développeurs de génie qui allient leurs talents pour pouvoir perfectionner cet outil. Il n'y a pas de sens à le comparer à ce que serait l'esprit humain. Quand on dit que nous percevons un objet, on ne peut pas se contenter de dire que nos organes sensoriels sont des capteurs et que notre cerveau agit comme un processeur pour *traiter* ces données. Un cerveau ne traite pas des données et une main ne perçoit pas la chaleur d'un radiateur ; un être humain le fait !

On peut alors se demander comment on en vient à dire « c'est une tomate que je vois là », quand on n'a dans son champ de vision qu'une *face* de tomate. Souvent en philosophie – comme nous l'avons déjà remarqué en première partie et deuxième partie –, nous décrivons notre relation au monde comme celle d'un sujet qui ne peut percevoir un monde *extérieur* que de manière partielle et incomplète. Pour décrire cela, nous nous appuyons souvent sur le modèle de la vision. En effet, mon œil n'entre

jamais en contact avec un objet et si cela se produisait, je ne comprendrais pas mieux l'objet. D'après ce type de description, si je suis bien en train de sentir l'impression d'une tomate sur mon œil, c'est parce que je me représente, par ailleurs, la tomate que je perçois. Comme pour l'ordinateur précédemment décrit, mes capteurs sensoriels (mes organes) recevraient les stimuli de la tomate dans un premier temps ; puis mon cerveau, mon esprit ou quelle que soit la chose qui recevra ces données, traitera l'information pour former une représentation de la tomate.

Or, si nous sommes d'accord pour dire qu'on *voit* les choses de manière incomplète, ce n'est pas ainsi que l'on *perçoit* les choses. Comme le note Alva Noë²², la perception et la compréhension des choses gagneraient à être décrites sur le modèle du toucher. Ma connaissance n'est pas construite par des représentations que j'ai des objets, elle se fait dans un *contact* direct avec ces objets. C'est *de la tomate* que je parle quand je dis que je n'en vois qu'un côté, non d'une hypothétique *représentation de tomate*. Je ne me représente pas ce qu'est une tomate à partir des stimuli de tomate ; c'est plutôt dans ma relation au monde de la cuisine, du jardinage, de la biologie et de tout ce qui est lié à la tomate, que je comprends ce qu'est une tomate. En ce sens, la perception²³ est indissociable de la compréhension et il en est ainsi pour tout ce que je perçois ; c'est en entrant en contact avec le monde que je perçois les choses du monde. C'est pourquoi l'apprentissage est un processus long et complexe.

On pourrait alors nous dire qu'en défendant quelque chose de tel, nous rejetons tous les travaux de biologie touchant au domaine de la perception et que nous fermons les yeux sur toutes les découvertes neurologiques de ces dernières années. Pas vraiment. Nous rejetterons probablement certains travaux de neurologues décrivant le cerveau comme ce processeur interne traitant un ensemble de données externes, ou comme ce qu'on appelle encore « l'esprit », mais nous ne pouvons pas nier l'impor-

22. *Ibid.*, p. 70.

23. Il faut bien comprendre ici que lorsque je parle de « perception », je parle du sens courant par lequel nous disons percevoir quelque chose. Je peux *apercevoir vaguement* le paysage au loin ou les objets présents sur les bords de mon champ de vision, mais je ne *perçois* pas de données sensibles indiscernables provenant de tous horizons.

tance de notre cerveau et de nos différents organes sensoriels dans la perception du monde. Sans nos organes, nous ne pourrions effectivement pas percevoir le monde. Ils ne peuvent simplement pas, à eux seuls, expliquer notre relation avec celui-ci. Nous pourrions résumer ceci en faisant de nouveau appel à Alva Noë qui dit, très justement²⁴ :

Perception is a mode of encounter with how things are by encountering how they present themselves to a vantage point. Perceptual experiences are ways of coming into contact with the world, not ways of building up or constructing representations of ways things are or might be. Perception is, in this sense, a nonintentional relation to the world. But it is not a brute, external relation. It is one that our brains, and our minds, enable us, with considerable effort, to achieve.

2 Percevoir un évènement musical

Lorsqu'on perçoit un objet on a tendance à penser – du fait de notre familiarité avec la conception traditionnelle de la perception – que la perception est une sorte de processus *atemporel*. La perception des choses se ferait en quelque sorte hors du temps. Je pourrais être capable dès mon plus jeune âge de percevoir une tomate, une bougie, un miroir, mon reflet dans celui-ci ainsi que la photo d'une molécule de carbone. Évidemment, on nous dira que bien que la sensation de chacune de ces choses soit différente à la vue de l'enfant, il ne sait pas encore ce qu'elles sont. Il ne sera capable qu'à l'avenir (peut-être) d'identifier ces choses qu'il a pu percevoir. Pour décrire cela, on essaie d'expliquer qu'un quelconque processus interne (que ce soit l'habitude ou quelque autre mystère de la croissance) lui permet de comprendre peu à peu ce que sont ces sensations et de s'en former des idées ou des représentations.

Or, nous l'avons vu au cours de la partie précédente, *percevoir* quelque chose prend du temps. Un enfant apprend à reconnaître les formes géométriques et les

24. *Ibid.*, p.73.

couleurs en jouant avec des cubes en bois et des crayons. Il apprend à reconnaître les animaux de la ferme et les légumes à l'aide de livres illustrés et des précieuses indications de ses parents. Un étudiant retient aussi un théorème de mathématiques en l'ayant utilisé plusieurs fois au cours d'exercices, etc. Certes, dès notre plus jeune âge, nos organes sensoriels sont stimulés, mais voit-on pour autant quelque chose ? À cet âge, nous ne savons pas comment distinguer un stimulus d'un autre, ni comment identifier *ce qu'il* faut voir, entendre, ou toucher, etc. Il nous faut toujours du temps pour comprendre la différence entre un élément et un autre, pour distinguer ce qui est signifiant de ce qui ne l'est pas, et ainsi identifier les éléments observés. Lorsque nous regardons le ciel de nuit, par exemple, nous voyons une masse de points lumineux. Parmi eux, certains répondent à l'appellation « étoile », mais non pas tous. Si on dit alors à un enfant en bas âge de regarder les étoiles, il ne saura même pas sur quoi porter son regard. Sans indication supplémentaire de notre part, il pensera sûrement que tout ce qui se trouve au dessus de lui appartient à cette catégorie d'objets et pensera peut-être que la Lune ou Vénus sont des étoiles. En fonction de son âge et de ce qu'il aura appris auparavant, il ne comprendra peut-être même pas que je m'adresse à lui, ni même que mon comportement physique et les bruits que j'émetts l'invitent à porter ses yeux vers le ciel.

En disant cela, on pourrait nous reprocher de ne pas tenir suffisamment compte des différentes choses que nous percevons – et de choisir uniquement des exemples qui vont dans le sens de notre propos. Des choses plus simples que celles que j'ai mentionnées sont perçues par les enfants (même en bas âge), et doivent bien requérir l'intervention d'un quelconque processus interne, me dirait-on. Même si je sais faire la différence entre l'étoile d'un autre système solaire et la Lune, par exemple, les différences que je fais sont toujours des différences entre des *objets*. La perception d'un évènement est, elle, bien différente de la perception d'un objet car elle fait intervenir différents processus comme la mémoire et une forme de capacité à synthétiser ce qui se produit. À la fin d'un concert, nous dirait-on alors, j'aurais perçu une multitude d'objets mais bien un seul évènement. Si on admet qu'un concert est un évènement,

alors il faut aussi admettre que chaque morceau joué est un évènement, que chaque partie en est un autre et cela de manière infinie. Si la perception ne met pas en jeu différentes facultés ou différents processus internes nous permettant de dire ce qui compose un concert, comment expliquer qu'on puisse dire qu'on a assisté à *un* concert ?

Pour répondre à cela, nous renvoyons le lecteur à ce que nous disions en première partie à propos des différentes formes de jeux de langage qu'on utilise couramment. De la même manière qu'on ne parle pas de la valeur d'une pièce de monnaie comme on parle de sa composition chimique, on ne parle pas d'un concert comme on parle des phénomènes acoustiques qu'on y peut observer. Effectivement, il serait très étrange de décrire un concert par une suite de mesures physiques ; on dirait probablement de celui qui a passé la totalité de son concert à prendre des mesures acoustiques qu'il est passé à côté de celui-ci. On n'attend évidemment pas de l'auditeur d'un concert qu'il nous donne une liste des mesures qu'il a pu prendre pour justifier le plaisir qu'on a pu ressentir lorsque le violoncelliste, emporté par l'euphorie de ce qu'il jouait, a cassé tout le crin de son archet. Au contraire, on attend de lui qu'il nous dise ce qui l'a marqué, touché, ou ennuyé. On attend de lui qu'il parle des évènements qui s'y sont produits et de ce qui était remarquable. Bref, on attend de lui qu'il ait *écouté* ce concert mais non qu'il l'ait *mesuré*. Toutefois, même dans le cas où il n'a fait que prendre des mesures, il était bien présent au *même concert* que le public. Il en a seulement observé un aspect qui présente un plus grand intérêt scientifique que social ou esthétique.

Si je perçois bien une multitude d'objets sur scène lors d'un concert et une multitude de parties dans celui-ci ; si je peux faire attention à l'ensemble de l'œuvre comme à ses détails et si je peux aussi en mesurer le volume ainsi que diverses caractéristiques acoustiques, c'est précisément parce que je peux porter mon attention sur différentes choses. Ce qui est délicat pour l'auditeur est qu'il faut pouvoir, au cours d'un même concert, prêter attention à différentes composantes, aussi bien évènementielles que d'apparat. En effet, dans certains concerts, le folklore et les danses qu'on

y pratique sont aussi importantes que la musique elle-même. Mais cela s'apprend et c'est ainsi qu'on comprend les différents *types* de concerts²⁵. C'est parce que je sais à quoi il faut être attentif dans un concert donné que je sais comment m'y comporter et ce à quoi je dois faire attention. Il n'y a donc pas besoin de faire appel à un quelconque processus interne ou caché pour décrire adéquatement ma perception d'un évènement musical, tel qu'un concert. Je n'ai pas besoin de faire un effort quelconque de mémoire pour percevoir ce concert. J'ai peut-être besoin de fournir un tel effort si j'ai la mémoire courte et que j'ai entrepris de résumer l'évènement à quelqu'un, mais pour le percevoir j'ai simplement besoin de porter mon attention sur ses différents aspects signifiants.

25. Sur ce dernier point, appelé « pluralisme » par J. Hyman, voir : John Hyman, « Realism and Relativism in the Theory of Art », *Proceedings of the Aristotelian Society*, Volume 105, Issue 1, pp 25-53, June 2005 et John Hyman, « Is Beauty in the Eye of the Beholder? », *Think*, Volume 1, Issue 01, Spring 2002, pp. 81-92.

Conclusion

Au long de ce travail, nous avons essayé de montrer que nous n'avions besoin – à aucun moment – de scinder l'expérience de la perception en deux parties pour pouvoir comprendre ce que la perception signifiait, comment la décrire ou l'expliquer. Nous savions que l'exercice était compliqué car même pour certaines écoles philosophiques qui parviennent à des conclusions très proches des nôtres, faire cette séparation est, en un sens, encore d'usage. Il ne s'agit pas de prétendre que nous avons réussi à nous débarrasser définitivement des confusions qui en découlaient. Nous avons plutôt essayé, avec l'aide de quelques auteurs, de mettre en avant certaines difficultés que présentait la distinction artificielle²⁶ entre perception et sensation.

Pour conclure ce travail, nous citerons Gilbert Ryle qui, à la p. 353 de *La notion d'esprit*, écrit²⁷ :

Une sensation n'est pas quelque chose que celui qui l'éprouve observe ; elle n'est donc pas un indice. Écouter une conversation implique que l'on éprouve des sensations auditives car écouter, c'est entendre avec attention et entendre implique que l'on éprouve des sensations auditives.

En d'autres termes – et en reprenant l'exemple qu'il donne avant cette citation –, lorsqu'on écoute de la musique, on ne prête pas attention à ses sensations auditives pour découvrir cette musique (comme le ferait un détective prêtant attention à l'indice qui le conduira peut-être au meurtrier). Ce n'est pas à l'issue d'une analyse fine et de l'étude croisée de données sensibles en ma possession, que je serais capable de dire qu'il s'agit (peut-être) de la mélodie du *Boléro* de Ravel, que je perçois au loin. Si une telle description correspond effectivement au genre de mystère que serait amené à élucider un détective, elle ne correspond pas du tout à la façon dont nous écoutons de la musique. Dans les faits, si on dit avoir des sensations auditives lorsqu'on écoute de la musique, c'est simplement parce que ces deux choses (« avoir des sensations

26. Je précise « artificielle » car, comme nous avons pu le constater, un usage courant et inoffensif de ces concepts est possible.

27. Gilbert Ryle, *La notion d'esprit*, Paris, Payot et Rivages, 2005, p. 353.

auditives » et « écouter de la musique ») sont indissociables ; non pas parce que l'une est la cause de l'autre, mais parce qu'elles sont plusieurs descriptions possibles d'un même évènement.

Bibliographie

Références

- [1] BOUVERESSE (Jacques), « Langage ordinaire et philosophie », in *Langages*, 6^e année, n°21, 1971, pp. 35-70.
- [2] BOUVERESSE (Jacques), *Le mythe de l'intériorité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.
- [3] COCKBURN (David), *An Introduction to the Philosophy of Mind Souls, Science and Human Beings*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2001.
- [4] DARSEL (Sandrine), *De la musique aux émotions*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- [5] HACKER (Peter Michael Stephan) and BENNETT (Maxwell Richard), *Philosophical Foundations of Neuroscience*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2003.
- [6] DESCARTES (René), *Méditations métaphysiques*, Paris, Flammarion, 1992.
- [7] DESCOMBES (Vincent), *La denrée mentale*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.
- [8] HYMAN (John), « Is Beauty in the Eye of the Beholder? » in *Think*, Volume 1, Issue 01, Spring 2002, pp. 81-92.
- [9] HYMAN (John), « Realism and Relativism in the Theory of Art », in *Proceedings of the Aristotelian Society*, Volume 105, Issue 1, pages 25-53, June 2005.
- [10] HUME (David), *Enquête sur l'entendement humain*, traduction par André Leroy, Paris, Garnier Flammarion, 1993.
- [11] HUSSERL (Edmund), *Chose et espace. Leçons de 1907*, traduction par Jean-François Lavigne, Paris, PUF, 1989.
- [12] HUSSERL (Edmund), *Méditations cartésiennes*, traduit de l'allemand par G. Peiffer et E. Levinas, Paris, Vrin, 1992.
- [13] KENNY (Anthony), *The Metaphysics of Mind*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

- [14] LANG (Patrick), « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », in *Annales de Phénoménologie* n°7, 2008, pp. 47-76.
- [15] LANG (Patrick), « Cohérence et continuité musicales : une approche phénoménologique », in : V. Alexandre-Journeau (dir.), *Arts, langue et cohérence*, Paris, L'Harmattan (coll. « L'univers esthétique »), 2010, p. 123-140.
- [16] LOCKE (John), *Essai sur l'entendement humain*, trad. Jean-Michel Vienne, Paris, Vrin, 2002.
- [17] NOË (Alva), *Action in Perception*, Cambridge, MIT Press, 2004.
- [18] NOË (Alva), « The critique of pure phenomenology », in *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, March 2007, Volume 6, Issue 1-2, pp. 231-245.
- [19] NOË (Alva), *Out of our Heads*, New York, Hill and Wang, 2009.
- [20] NOË (Alva), *Varieties of Presence*, Cambridge, Harvard University Press, 2012.
- [21] PRADELLE (Dominique), « Qu'est-ce qu'une phénoménologie de l'expérience musicale? », in *Observation, analyse, modèle : Peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 313-336.
- [22] PRADELLE (Dominique), « Y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable? », in *Musique et philosophie*, sous la direction de Cohen-Levinas (Danielle), Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 11-49.
- [23] RYLE (Gilbert), *La notion d'esprit*, Paris, Payot et Rivages, 2005.
- [24] TURING (Alan), « Computing Machinery and Intelligence », in *Mind*, 1950.
- [25] WITTGENSTEIN (Ludwig), *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, traduction française de Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Paris, Gallimard, 1996.
- [26] WITTGENSTEIN (Ludwig), *Recherches philosophiques*, traduction française de Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud, Élisabeth Rigal, Paris, Gallimard, 2005.

Table des matières

Introduction	1
I Sensation et perception	4
1 Distinguer sensation et perception	5
2 Un concept artificiel de sensation	7
3 L'attention	12
II Le statut de l'œuvre musicale	16
1 Le donné musical	17
2 L'évènement musical	20
III La perception comme activité	26
1 L'engagement dans la perception	28
2 Percevoir un évènement musical	31
Conclusion	35
Bibliographie	37