

INTRODUCTION A UNE PHENOMENOLOGIE DE LA MUSIQUE

Expérience musicale et phénoménologie

Il s'agira ici d'établir une sorte de relevé de certains problèmes inhérents à une description du phénomène musical. Or, la réalité sonore étant pour nous de l'ordre du processus (elle n'est pas un objet posé là devant nous comme une peinture), lequel ne s'effectue véritablement qu'en tant que nous le percevons, à la fois en y obéissant tout en contribuant à lui donner un sens proprement musical (à savoir esthétique dans l'ordre musical), il nous semble qu'une reprise phénoménologique d'une telle expérience est ce qui nous permettrait d'approcher au plus près la « chose musicale même ».

En effet, en phénoménologie, on considère que chaque expérience est structurée selon une certaine forme en fonction de l'objet auquel elle a affaire. Dès lors, chaque type essentiel d'objet prescrit ses modes de données perceptifs, lesquels sont en retour constitutifs de ce même objet en tant qu'il est désormais pourvu d'un sens. Ainsi, en ce qui concerne une œuvre esthétique et en particulier musicale, nous devons rester fidèles au fait de l'expérience à laquelle nous sommes soumis lorsque nous en faisons l'audition, et éviter toute projection induite, qu'elle soit de type conceptuel (par exemple par l'application a priori de catégories musicales générales à toute composition alors que celle-ci est par nature singulière), ou psychologique (comme ces pensées ou ces représentations qui nous traversent l'esprit à cette occasion, mais qui n'ont probablement rien à voir avec ce que l'on entend). Si le « sujet-auditeur » ne doit pas pour autant être considéré comme un simple récepteur passif mais comme une des instances (avec le compositeur et l'interprète) qui co-constitue le sens de l'œuvre musicale comme phénomène musical, c'est tout de même l'organisation singulière de l'œuvre (laquelle s'inscrit en outre dans le langage musical de son époque) qui commande dans un premier temps le type d'appréhension qu'on peut en avoir et oriente les vécus dans un certain type de fonctionnement. Toute organisation sonore qualifiée de « musicale » prescrit d'autant plus son mode d'écoute qu'elle se présente non pas comme une simple succession de notes, voire un simple agrégat sonore, mais comme ce qui est justement nommé une « composition », c'est-à-dire comme le résultat audible d'une élaboration complexe et singulière du matériau sonore comme « totalité musicale ».

Ainsi, il semble nécessaire de suivre le déploiement d'une telle œuvre, et ceci dans ce qu'elle a de proprement organisé en tant qu'agencement sonore voulu, afin d'espérer en saisir le sens. Mais précisément, en tant que cette exigence propre à une audition qui se veut en fin de compte « musicale » demande un certain effort, le sujet contribue en retour à rendre effectif le sens propre de telle ou telle composition, qui sinon serait resté implicite ou aurait été confondu avec l'organisation même de l'œuvre (ce vers quoi l'interprète est censé ouvrir la voie en nous mettant en sa présence). C'est ainsi que l'interprétation et l'audition d'une œuvre, dans la mesure où elles lui obéissent, permettent ce « passage au musical ».

Par ailleurs, l'expérience esthétique est suscitée par des œuvres d'art qui sont par nature singulières (uniques et originales), et ne peuvent donc pas être prises comme un exemple quelconque susceptible de servir de base à une variation eidétique permettant de dégager une forme essentielle d'expérience. Car tout le problème vient de ce que leurs modes d'apparition sont par eux-mêmes singuliers en tant qu'ils définissent telle ou telle œuvre et non une autre : une production humaine ne peut être qualifiée d'« œuvre d'art » que si elle présente dans son aspect sensible même une spécificité unique qui permet de la considérer comme telle. L'œuvre d'art propose donc à chaque fois une ouverture sur un certain monde, et

donne ainsi à percevoir, en l'occurrence à entendre, dans un certain mouvement qui lui est propre : on peut donc lui donner le statut d'un « quasi-sujet »¹.

Une œuvre musicale (que ce soit un morceau en particulier ou l'ensemble de la production d'un compositeur) peut-elle nous dire ce qu'est la nature même de la musique, étant donné la singularité et l'unicité de toute composition d'importance ainsi que le style inimitable de chaque grand compositeur (sans même tenir compte des différences de langage selon les époques) ? Dès lors, à défaut de pouvoir dégager en art et en musique des invariants qui donneraient une forme a priori à ce type d'expérience, peut-on cependant rendre explicites certains vécus et structures de vécus propres à une perception qui se voudrait musicale, et ceci à travers chaque œuvre singulière ? Il faudrait pour cela attester d'un certain type d'agencement conscientiel qui ne peut manquer ici d'être complexe et ouvert à un quelque chose de non prévisible comme l'est une création esthétique dans l'ordre musical, accueillant même des possibilités de sens non soupçonnées révélées au cours de l'audition, au fur et à mesure du déroulement de ce processus particulier qu'est le déploiement de cette composition-ci et non d'une autre. Comment donc effectuer une description qui se voudrait phénoménologique de l'expérience musicale, si l'on est forcé de s'écarter d'une eidétique par trop déterminante a priori d'une telle expérience ? Ne peut-on tout de même pas espérer mettre au jour certaines « généralités empiriques » effectivement propres à l'expérience musicale dans ce qu'elle a de spécifique à travers chaque œuvre singulière ? Mais on évitera cependant, sous prétexte d'en revenir aux soubassements sensibles d'une telle expérience, de la réduire à un complexe de sensations sonores. Et tout aussi bien, il faudra se garder, d'une part, de projeter d'en haut des concepts de tous ordres par trop généraux et, d'autre part, d'en appeler dès lors à un ressenti immédiat (purement subjectif et empirique) qui, d'ordre psychologique, sera pourtant le plus souvent mêlé et confondu avec l'œuvre musicale elle-même, aussi bien qu'avec d'autres vécus propres à d'autres types d'expérience esthétique, littéraire ou poétique par exemple. En effet, la mise en place d'une description des structures de vécus en fonctionnement dans ce type particulier d'expérience qu'est une perception musicale doit tenir compte de ce qui fait la « singularité eidétique » propre à l'organisation sonore, ainsi que du sens musical de chaque œuvre en particulier, lequel est ce qui est véritablement visé par l'auditeur.

Spécificité de la perception esthétique

Pour cela, il faut tout d'abord comprendre que la perception esthétique ne s'effectue pas sur le mode de la perception d'une réalité extérieure (*Wahrnehmung*), car il s'agit de viser, tout en le constituant, le sens proprement esthétique vers lequel l'œuvre veut nous emmener. Dans une telle expérience, nous ne percevons pas l'œuvre elle-même comme objet du monde, mais nous « appréhendons » (*perzipieren*) ce qu'elle nous « dépeint » en imagination (*Phantasia*). Nous sommes donc dans le régime de ce que Husserl nomme la « phantasia perceptive » (*perzipierte Phantasie*) : un quelque chose de l'ordre de l'imaginaire est « perçu » sur le mode du « comme si »². Et il faut donc effectuer une « neutralisation » de

¹ Cette notion est explicitée par M. Dufrenne dans son ouvrage *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, 1953, pp. 196-197 : « [...] [l'objet esthétique] est toujours unifié par sa forme, et la forme est une promesse d'intériorité ; il porte en lui son sens, il est à lui-même son propre monde, et nous ne pouvons le comprendre qu'en demeurant auprès de lui, en revenant toujours à lui. »

² Husserl, HUA XXIII, tr. fr. sous le titre : *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, tr. R. Kassis et J.F. Pestureau, Millon, coll. Krisis, Grenoble, 2002, texte n°18 b, pp. 486-487 : « L'art est le domaine de la *phantasia* mise en forme, perceptive (*perzeptiver*) ou reproductive, intuitive mais en partie aussi non intuitive. ». Husserl ajoute un peu plus loin : « Nous vivons dans la neutralité, nous n'accomplissons, vis-à-vis de l'intuitionné, absolument aucune position (*Position*) effective, tout ce qui arrive là-devant, ce qui est là en choses et en personnes, ce qui là est dit, fait, etc. tout a le caractère du comme si. »

l'œuvre d'art comme objet ou simple représentation, sans qu'elle soit supprimée pour autant. En effet, il ne s'agit pas ici d'effectuer une véritable réduction, mais de garder comme par devers soi ce qui est en fait la condition nécessaire (mais pas suffisante) au démarrage d'une telle expérience, à savoir l'œuvre elle-même dans sa manifestation sensible. En outre, nous verrons que dans l'expérience musicale, la *phantasia* perceptive prend une forme tout à fait particulière.

Tout d'abord, en vertu de cette corrélation noético-noématique à l'œuvre dans toute visée de sens, il nous a paru indispensable d'en passer par le relevé et la description de certaines spécificités propres à l'œuvre musicale, avant de nous demander ce que peut bien être une perception musicale. Nous voudrions le montrer à travers l'examen de deux de ses aspects les plus marquants :

- d'une part, toute composition se déploie dans un processus temporel de temporalisation, avec toutes les conséquences problématiques que cela implique quant à son mode d'appréhension. En effet, il n'est pas possible de déterminer comme un tout un tel flux sonore à la fois en devenir et évanescent. Dès lors, comment saisir l'unité (le sens) de l'œuvre musicale si elle n'est jamais véritablement présente en tant que telle comme totalité car n'étant pas un objet posé là devant soi, et quel statut peut-on alors lui accorder ?

- d'autre part, toute composition peut être considérée comme une sorte de « discours musical »³ qui s'inscrit dans une certaine structure : l'« institution symbolique »⁴ de la musique comme langage (lequel évolue cependant selon les époques). Or, paradoxalement, si la musique peut s'apparenter à une sorte de langage, elle ne renvoie pas pour autant à une quelconque signification extérieure à elle-même : à proprement parler, la musique ne veut rien dire, car son sens est strictement immanent à son propre déroulement⁵. Il semble bien que l'on ne puisse donc pas viser à travers un tel processus musical une unité de signification précise : nous sommes donc dans une certaine indétermination dans la détermination. Mais alors, comment attester d'un tel sens interne au processus musical, tout en évitant d'y projeter des significations externes ?

Ensuite, on se demandera ce qui fait qu'une audition peut s'avérer musicale, c'est-à-dire pleinement accomplie dans cet ordre en tant qu'elle tendra vers une certaine « compréhension musicale »⁶ qui s'accompagnera d'un certain ressenti qui ira en s'approfondissant ? On ne pourra donner un début de réponse qu'en considérant méthodologiquement le phénomène musical tel qu'il se donne, en le laissant se déployer sans le déterminer d'une manière ou d'une autre, mais en tentant d'en décrire uniquement ce qui y est en fonctionnement et en se demandant à quel(s) type(s) d'actes on a affaire. Il faudrait pour cela éviter de céder par trop unilatéralement à notre besoin de représentation et d'objectivation, et se garder d'appliquer trop rapidement une analyse phénoménologique qui n'aurait pas fait l'objet d'une reprise réflexive en regard des difficultés que posent les modes d'apparaître bien spécifiques d'un tel phénomène. Il conviendra toujours de se demander ce

³ Nous reprenons le titre d'un ouvrage de N. Harnoncourt, qui a fait date en ce qu'il a contribué à lancer le mouvement d'interprétation sur instruments d'époque dans le respect du style propre aux œuvres.

⁴ Selon l'expression employée par Marc Richir dans ses ouvrages. Appliquée à la musique, elle correspond à la mise en place d'une systématisation des paramètres sonores en un langage musical, structuré de différentes manières selon les époques.

⁵ Nous en resterons essentiellement à la musique instrumentale du XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, c'est-à-dire à ce qu'on appelle la « musique pure », en ce qu'elle n'a pas de rapport à un texte et vaut donc par elle-même. A noter en outre que la musique instrumentale s'inscrit essentiellement au sein de l'institution symbolique de la tonalité propre aux périodes classique et romantique.

⁶ B. de Schloezer, *Introduction à J.S. Bach*, Gallimard, Paris, 1947, pp.33-34 : « [...] comprendre une œuvre musicale consiste en une certaine façon de l'appréhender en elle-même. », ce qui consiste « [...] à la saisir en son unité, à en effectuer la synthèse. »

que signifie véritablement écouter une création sonore en tant qu'elle est musicale, afin de pouvoir ressaisir phénoménologiquement le sens d'une telle expérience esthétique : comment s'effectue un tel passage au musical, à savoir le fait de partir d'un système sonore organisé comme une succession et une superposition de notes, qui font déjà sens par elles-mêmes, pour arriver à en saisir le sens proprement musical qui se constitue à même une « perception musicale » au sein d'une conscience esthétique ?

Tout le problème sera de pouvoir attester d'un tel sens musical, étant donné qu'il est strictement immanent, et de comprendre quelle est sa véritable nature pour lui conférer un statut, et ceci afin de permettre une analyse de sa constitution dans une reprise réflexive qui ne soit pas une pure et simple reconstruction. Il s'agirait ainsi de se garder de tout ajout d'une signification extérieure au processus musical lui-même, tout en ne se contentant pas d'un type de description de la réalité musicale qui se voudrait poétique, et où les mots « indicible » et « ineffable » reviendraient à chaque page, soulignant certes par là le caractère insaisissable, voire mystérieux et magique de la musique, mais sans que l'on soit plus avancé pour autant quant à la spécificité du phénomène musical : un tel discours ne ferait que traduire les états d'âme de son auteur. Car c'est d'abord en l'écoutant toujours en encore que l'on parvient à comprendre la musique en tant que telle.