

L'IMPASSE DU MONDE : POUR UNE PHÉNOMÉNOLOGIE MUSICALE

François Félix

À Philippe

Les propos qui vont suivre n'émanent pas d'un compagnonnage de longue date avec la pensée de Henri Maldiney. Et ma dette à l'endroit de cette pensée n'est pas adossée à la connaissance ample et informée de qui en aurait suivi le cheminement livre après livre, ou saurait en retracer exactement l'histoire. Encore, je n'ai pas abordé cette œuvre pour elle-même, comme on approche une montagne que, conquis par sa vue, l'on souhaiterait gravir mètre après mètre, ou comme certains écoutent l'intégralité des symphonies d'un compositeur pour en avoir entendu fortuitement quelques mesures ou surpris une citation chez un autre, ou encore lisent d'un seul élan pour le bouleversement de quelque phrase découverte incidemment l'œuvre entière d'un écrivain. Non; Henri Maldiney est un auteur que j'ai croisé à l'occasion de travaux où il n'était pas présent d'abord, que j'ai été amené au gré de mes découvertes à fréquenter davantage, et duquel j'ai profité dans l'horizon de mes recherches et selon ce que celles-ci me commandaient. Il est donc un penseur que j'ai rencontré sur ma route plutôt que je ne suis parti de ou avec lui. Autre façon de dire que ce n'est pas de l'œuvre entière – ou entier – que je tiens ce que j'expose ici, mais de ce qui m'a enrichi en confirmant, précisant, mais aussi en complexifiant et parfois infléchissant mes réflexions. Bref, de ce dont j'ai usé et fait mon miel. C'est donc en butineur bien plutôt qu'en « spécialiste » que je parlerai, persuadé cela dit qu'une telle position ne constitue en aucune façon une outrecuidance aux yeux de Maldiney.

Il ne sera donc pas question dans ces pages de l'apport des sciences humaines dans l'œuvre de Henri Maldiney, mais au contraire de la ressource que constitue la phénoménologie maldineyenne dans un autre champ que celui où elle s'est pleinement déployée : la musique, avec laquelle il a reconnu expressément avoir un contact moins intense qu'avec les autres arts, peinture, architecture ou poésie¹. Ce qui sera l'occasion de confirmer du point de vue de la phénoménologie de la musique où vont mes vœux que la fécondité de la pensée de Maldiney ailleurs qu'en son lieu d'élection n'aura pas été en reste sur l'exceptionnel accueil qu'elle a su réserver à d'autres voies que la sienne.

Je résiste mal à user de la formule, un peu élimée d'avoir tant servi, de « présence absente » à propos de la musique dans l'œuvre de Henri Maldiney. En premier lieu parce qu'aucune phénoménologie ne m'a paru d'autant de recours que la sienne pour penser l'expérience musicale, en dépit d'autres, abordées auparavant et beaucoup plus souvent homologuées sur ce chapitre. Aucune, à tout le moins, ne m'a semblé aussi étroitement accordée à la nature du musical telle que l'expérience peut la faire entrevoir ; aucune, autrement dit – mis à part la phénoménologie en acte revendiquée par le chef d'orchestre Sergiu Celibidache, à laquelle je suis si redevable –, n'a rencontré plus exactement ce vers quoi mes méditations me menaient, qu'elles ont aussi bien aidé à s'affermir. À ce point que l'idée m'est souvent venue que la pensée de l'art développée par Maldiney se serait attestée au plus près et de façon plus « économique » ou directement obvie à propos de la musique, ou depuis elle. D'où mon étonnement qu'elle n'ait pas été véritablement encore sollicitée à ce propos ; lacune que sans doute il faut mettre sur le compte à la fois de la diffusion insuffisante de cette œuvre jusqu'à aujourd'hui et de l'état largement balbutiant encore des rapports entre phénoménologie et musique, comme en général de la phénoménologie avec ce qui ne ressortit pas au voir et au toucher – ce qu'elle doit beaucoup à sa formulation initiale. Or, et là serait mon second argument, c'est à la reconsidération de plus d'un des éléments fondateurs de la construction phénoménologique depuis sa formulation husserlienne, mais aussi heideggerienne, que l'expérience musicale nous conduit de fait, laquelle n'aura pas à l'occasion de la phénoménologie dérogé au rôle qui est le sien depuis Platon au moins : inquiéter la philosophie. Une reconsidé-

1. Entretien avec Matthieu Gillot, in *Conférence*, 12, printemps 2001, p. 358.

ration qu'a précisément fortement assumée, selon son chemin propre, Henri Maldiney, lequel aura incontestablement fait « bouger » la phénoménologie, et ce dans une direction tout particulièrement à même d'entendre comme de rendre compte de l'épreuve de la musique.

On ne sera pas surpris que « L'Esthétique des rythmes » et ses jumeaux philosophiques que sont « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus » et « La méconnaissance du Sentir et de la Première Parole ou le Faux départ de la Phénoménologie de Hegel » aient les premiers assuré la fécondité de la pensée de Maldiney dans ma rencontre avec elle. Il me paraissait en effet d'emblée qu'il y avait dans ces textes rien de moins qu'une pleine justification philosophique de l'approche phénoménologique de la musique; une approche qui ne viendrait pas s'ajouter à d'autres déjà existantes auxquelles elle aurait été simplement compossible, mais s'avère seule à même de rendre compte de l'expérience musicale proprement dite, en tant qu'elle s'oriente principalement sur le mode d'apparaître du phénomène musical, qu'elle entend décrire tel qu'il se donne en tant qu'il se donne. Certes, ce n'était bien sûr pas encore original: le dire revient en effet à définir la nature et les vertus de l'abord phénoménologique en général; et la nécessité d'une telle démarche pour la musique avait déjà été affirmée quelques années avant ces textes de Maldiney par Ernest Ansermet dans son gros ouvrage *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* de 1961 (qu'avaient préparé quelques articles), puis l'année suivante (pour la traduction allemande du moins, qui a véritablement révélé ce texte dont la parution polonaise remonte à 1933) dans le chapitre « Das Musikwerk » de l'ouvrage *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* de Roman Ingarden.

Mais il y avait autre chose, qui cette fois tenait plus précisément à la pensée propre de Maldiney: une compréhension du rythme – soit donc du même coup de la forme et du temps –, elle-même adossée à une détermination du sentir, qui justifiait à nouveaux frais une telle approche de la musique en soulignant de manière neuve elle aussi du même coup les apories de l'approche objectivante qu'en ont les sciences, en même temps qu'elle répondait à deux interrogations – pour ne pas dire: résolvait deux problèmes – laissées intactes à mon sens par les phénoménologues occupés de musique (à l'exception partielle d'Ansermet, dont il ne m'était cependant pas possible de suivre longtemps la perspective). Voilà ce qu'il me faut maintenant développer.

Je commencerai par les apories de l'approche positive. L'affaire, à défaut d'être toujours entendue, est cependant bien connue : les sciences (qu'il s'agisse de l'acoustique et donc de la physique et de la physiologie qu'elle convoque, de la psychologie en ses déclinaisons plurielles, ou des neuro-sciences) s'avèrent en effet incapables toutes de rendre compte du *phénomène musical* comme tel, qu'elles commencent fatalement par réduire au *fait sonore*, qu'ensuite elles traitent selon les procédures qu'elles appliquent aux objets mondains et spatiaux. Comprenant le son comme un phénomène complexe de variations périodiques de pression se propageant par action et réaction de molécules, qu'elle représente comme la somme de plusieurs vibrations sinusoïdales, la science acoustique opère une réduction physicienne de la gamme et des intervalles à des mouvements vibratoires et à des rapports de fréquence, lesquels mesurent en réalité les mouvements de l'*air*. Mesure toute quantitative qu'en outre le calcul mathématique échoue à ressaisir d'une façon adéquate à l'expérience, ainsi que le fait voir de façon emblématique la mesure proposée par Euler pour la dissonance d'un accord. Afin d'exprimer le rapport de fréquence de cet accord au moyen de la règle des plus petits nombres possibles, il faut pour diviser exactement ces nombres en rechercher le plus petit commun dénominateur, lequel mesurerait la dissonance. Or ce nombre attribue de fait une mesure de dissonance identique pour des accords que l'oreille sépare immédiatement ; l'expérience la plus commune vient confondre le calcul, aussi savant soit-il... Mais encore, la mesure de dissonance d'une note désaccordée de manière infinitésimale saute instantanément à l'infini, ce qui bien sûr n'a aucun sens. Comme le dit Pierre Kerszberg à qui j'emprunte ici, la théorie d'Euler ne fait que confirmer l'impossibilité d'un système de sons absolument purs et consonants : les nombres par lesquels les sons peuvent être exprimés ne sont pas rationnellement déductibles les uns des autres¹. L'approche acousticienne physico-mathématique échoue donc principiellement en tant qu'elle se trompe tout bonnement d'objet – et plutôt deux fois qu'une. À cela s'ajoute qu'elle use d'une compréhension du rythme réduisant celui-ci à une cadence, c'est-à-dire à une série d'impulsions distribuant la durée en une suite d'intervalles réguliers ; un

1. « Éléments pour une phénoménologie de la musique », *Annales de phénoménologie*, 2002, p. 13. Voir aussi Jean-Claude Piguet, *Ernest Ansermet et les fondements de la musique*, Lausanne, Payot, 1964, chap. IV & V, et *Philosophie et musique*, Genève, Georg, 1996, chap. 6.

rythme comme simple périodicité, rendu ainsi extérieur ou hétérogène à ce qu'il rythme, et dont on voit qu'il est dérivé d'une image spatiale – ce que Maldiney appelle le temps objectif d'univers, et que traduit dans l'ordre des études musicales le métronome¹.

On n'en apprendra pas plus sur la nature de la musique en recourant à la physiologie: celle-ci n'est en effet que le relais de l'approche précédente en tant qu'elle aborde ce fait sonore à partir de l'oreille comprise « du dehors » comme simplement l'étape organique d'un trajet allant de l'air vibrant à la conscience du son *via* l'ébranlement du tympan et la transformation de cette vibration de l'air en induction nerveuse, laquelle reçoit sa traduction localisée dans les hémisphères cérébraux. À aucun moment ne s'exprime de quelque façon dans ce processus décrit la qualité propre d'une expérience, et l'on n'y entend bien sûr ni du son ni, moins encore, de la musique.

Avec la psychologie intervient certes le son *entendu*: dès les commencements de la psychologie scientifique, les expériences introspectives de Wundt ont accordé place à la sensation sonore. Mais outre que c'est l'effet psychologique produit par la sensation qui fait l'objet de ces recherches, le son émis à titre de stimulus se trouve être un son isolé, prédéterminé par les conditions expérimentales, répondant à des questions posées en termes physico-physiologiques: bref, un son qui n'est aucunement *musical*. Une méprise en série qu'ont reconduite les différentes tentatives visant à établir des taxinomies entre fréquences, intensités et cadences d'une part et réactions corporelles, émotives ou imageantes d'autre part: être objet de conscience ne fait pas encore de la sensation sonore une perception musicale.

Des approches positives qui, quelques précis et précieux que puissent être leurs résultats – pensons encore à la carte de plus en plus complète que trace du réseau neuronal sollicité par l'écoute l'imagerie cérébrale, qui à défaut de dire véritablement quelque chose de la nature du musical fournit des informations remarquables sur ses effets cérébraux, et plus

1. Remarquons cependant que la cadence a pu recevoir d'autres significations: ainsi chez Ansermet, pour qui, inséparablement rythmique et harmonique, elle ressortit à la genèse phénoménale du temps, dont la mesure métrique est une conséquence. Reflet de notre temporalité spontanée, instauratrice d'un rapport interne de durées, elle échappe à toute mesure extérieure, et participe à l'organisation de la forme bien plutôt qu'elle ne relève de la sériation – en quoi elle est proche de ce que Maldiney entend par le rythme, ainsi qu'on va le voir.

encore sur le fonctionnement général et les pathologies du cerveau¹ – ont toutes pour caractéristique de chercher « dans leur propre langage les fondements du langage musical », comme l'écrivait Jean-Claude Piguet², et ne parviennent donc pas, pour formuler cela dans les termes de l'épistémologie, à transiter d'une description à la troisième personne à une description à la première personne – autrement dit de passer de l'ordre objectif à l'existence.

Or à cette dissolution de la musique par les approches objectives qu'on en a tentées, Maldiney offre dès ses trois textes de *Regard Parole Espace* une contre-position forte, dont l'avantage particulier est que, si elle entend nous ramener quant à elle au lieu même ou au *là* de la musique, elle ne reconduit pas pour autant à la conscience *stricto sensu*, en quoi elle échappe à plus d'un écueil que n'a pas pu éviter sinon la phénoménologie presque entière.

Le premier atout de l'approche de Maldiney est, bien sûr, qu'elle s'appuie sur Erwin Straus et sa détermination du sentir, qui contestait dès 1935 la subsomption de ce sentir à la sensation, pour le dégager de la cognition propre à la perception. En écrivant dans *Du sens des sens* que « le percevoir, et non le sentir, est un connaître; il est le premier degré de la connaissance pour autant que la perception soit perception sensorielle, détermination de l'impression sensorielle »³, Erwin Straus démêlait une confusion ancienne – qui avait notamment égaré l'esthétique dans son instauration philosophique, selon ce que défend Philippe Grosos dans son ouvrage *L'existence musicale*⁴ –, et réassignait au sentir son véritable ordre. C'est-à-dire l'ordre pré-objectif du pâtir, de la réceptivité ouverte du ressentir au cœur du sentir, qui appartient à l'état du vécu le plus originaire⁵, antérieurement à toute connaissance proprement dite, et donc préalablement à toute perception, qui déjà est objectivation. Une dimension qu'E. Straus nomme *moment pathique*, selon laquelle « nous communiquons avec les données hylétiques, avant toute

1. Voir par bon exemple l'ouvrage-inventaire d'Oliver Sacks, *Musicophilia. La musique, le cerveau et nous*, trad. Ch. Clerc, Paris, Seuil, 2009.

2. Ernest Ansermet et les fondements de la musique, *op. cit.*, p. 77.

3. Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. G. Thines & J.-P. Legrand, Grenoble, Millon, 2000, p. 390.

4. *L'existence musicale. Essai d'anthropologie phénoménologique*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Etre et devenir », 2008 (en particulier l'*Ouverture*).

5. Un ressentir qui n'est bien sûr pas un retour du moi sur lui-même, et qui n'est donc ni réflexif ni affection de soi par soi, comme le précise Maldiney (*R.P.E.*, p. 136).

référence et en-dehors de toute référence à un objet perçu »¹, qui est « communication immédiatement présente, intuitive-sensible, encore préconceptuelle, que nous avons avec les phénomènes »². Un moment de réalité pré-objective – Maldiney dit « inobjective » –, pré-réflexive à plus forte raison, qui dispose la sensibilité à son plein exercice plutôt que ce soit celle-ci qui nous fournisse des données rigoureusement initiales – et qui désigne donc l'expression originaire de l'être vivant; un sentir doté de sa propre vérité, indépendamment de toute reprise cognitive, laquelle n'en constitue nullement l'aboutissement, ni la relève: « le percevoir n'est pas l'issue destinale du sentir », écrira des années plus tard Maldiney³.

Or il semble à peine nécessaire de relever la justesse avec laquelle une telle compréhension du sentir correspond à l'être musical, que sa nature fondamentalement pré-mondaine, pré-objective littéralement, et son mode même d'existence ou de donation confie et destine entière à ce sentir même: sauf à oublier la façon dont nous en faisons l'épreuve, comment l'expérience musicale ménagerait-elle autre chose qu'une telle communication avec les données hylétiques en-dehors de toute référence à un objet perçu? Le son est pris au niveau du sentir, et non du percevoir, écrit du reste Maldiney en citant E. Straus⁴. Par nature, la musique est pathiquement reçue, avant même le plein exercice de la sensibilité – du reste singulièrement réduite en ce qui la concerne –, toute ressaisie conceptuelle à son endroit intervenant non seulement en un second temps, comme il en va pour tous les phénomènes, mais même véritablement *après* elle, soit *hors* d'elle en tant qu'elle se révèle, comme autant de projections objectives spatialisantes qui trahissent un écart principiel d'avec ce qu'elle est. Pour le dire dans un langage bergsonien qui resservira plus loin, tout savoir musical, formel, relèvera de la musique faite, c'est-à-dire disparue, plutôt que de la musique se faisant, selon son déroulement où elle est tout entière. On manquera donc l'essence de la musique en la vouant à la perception en sa dimension cognitive. En la rigueur, et sans même parler de l'organisation compositionnelle, il est déjà possible de dire – ce que la suite confirmera amplement – qu'écouter de la musique, ce n'est pas d'abord percevoir des

1. Cité par H. Maldiney, *R.P.E.*, p. 136.

2. *Ibid.*, p. 137.

3. *O.R.A.N.*, p. 35.

4. *R.P.E.*, p. 141.

sensations sonores... Mais prétendre cela revient à se démarquer de la quasi-totalité du discours théorique tenu sur la musique, et se mettre à dos une part non négligeable des compositeurs contemporains en leurs déclarations explicites.

Toujours est-il qu'un pas très important, décisif même, est déjà franchi : la reconnaissance de cette dimension intérieure du sentir suffirait à elle seule à disqualifier les définitions, que l'on rencontre fréquemment et qui se présentent souvent les premières à l'esprit, de la musique comme « son organisé » ou, pire, « bruit organisé », par lesquelles en vérité l'on manque tout aussi bien la nature du sonore lui-même en tant qu'ouï.

Or, en méconnaissant cette dimension intérieure du sentir il se trouve que nous échappe du même coup ce qu'est en son essence le *rythme*. Il faut savoir gré à Maldiney d'avoir fait fructifier les précieuses analyses de Benvéniste sur le *ruthmos* grec, lesquelles montrent et démontrent « que malgré le sens du radical ῥυ (= couler) sur lequel il a été formé, le mot ῥυθμός ne désigne pas un phénomène d'écoulement, de flux, mais la configuration assumée à chaque instant déterminée par un "mouvement". ῥυθμός veut donc dire forme. »¹ Soigneusement distingué de σχῆμα, où Benvéniste lit la forme fixe, achevée, posée en quelque sorte comme un objet, ῥυθμός désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide². C'est-à-dire la forme en formation. Or cette différence entre σχῆμα et ῥυθμός rencontre exactement et très heureusement la différence que l'allemand fait entre *Gestalt* et *Gestaltung*. Alors en effet que le mot *Gestalt* désigne la forme thématifiée en structure, *Gestaltung* désigne la forme en acte, la formation, la morphogenèse. Elle est la forme se faisant, se formant, non la forme faite. Comme le dit encore Maldiney, « l'acte d'une forme est celui par lequel *une forme se forme* : il est son autogenèse »³. Rien, là encore, ne correspond plus étroitement ou ne dit plus exactement ce dont il s'agit dans la musique, ou, pour mieux dire, dans l'œuvre musicale. Laquelle ne se meut ni ne se *présente* jamais autrement que selon ou comme cette formation, et qui contrairement à la forme figurative ne connaît pas de dimension intentionnelle-représentative par laquelle celle-ci est image, mais seulement cette dimension génétique-rythmique qui en fait

1. *Ibid.*, p. 157.

2. *Problèmes de linguistique générale*, cité par Maldiney, *ibid.*

3. *Ibid.*, p. 155.

une forme en acte, précisément. Pure *Gestaltung*, l'œuvre musicale est ῥυθμός, forme se formant, et n'aboutira à une *Gestalt* qu'ailleurs qu'en son avoir lieu, qu'ailleurs qu'en son « là », attestant plus immédiatement et plus nettement que dans tout autre art ce qu'on en perd à la considérer sous l'angle, objectif, de la *Gestalt*. À l'œuvre musicale en tant qu'elle n'advient qu'à advenir, pour le dire ainsi, convient donc tout particulièrement le mot de Paul Klee cité par Maldiney: « *Werk ist Weg* », que l'on croirait forgé tout exprès pour elle. L'œuvre est le chemin d'elle-même; elle n'existe qu'à frayer le chemin de sa propre formation¹. De cette façon se rend possible une véritable entente du mot fameux de Beethoven selon lequel « la musique est rythme », que l'on a si souvent reçu sans profondeur comme une déclaration *pro domo* devant justifier son propre mode compositionnel, ou destinée à donner à ses interprètes la clé pour aborder ses œuvres, quand encore on ne s'en est pas servi pour déclarer qu'il fallait sans reste jouer ses œuvres à une allure rapide!

À cet endroit, une précision s'impose: si la pureté ou le « poids de vérité » d'une approche phénoménologique s'atteste à la façon dont elle parvient à rejoindre l'existence, il est requis d'une authentique phénoménologie de la musique qu'elle se traduise dans la pratique musicale. Pensons notamment à la direction d'orchestre. Une attention véritable et entière d'un chef d'orchestre à ce qui advient devant lui se doit – l'exigence est incontournable, sauf à perdre de vue ce qu'est une œuvre-forme (ce qui, au demeurant, n'arrive que trop fréquemment) – de prendre en compte les conditions factuelles dans lesquelles se déploie la musique: ainsi en particulier l'acoustique propre à la salle où l'œuvre est jouée, la disposition des instrumentistes les uns par rapport aux autres (disposition parfois partiellement déterminée par les lieux), et le nombre de ces musiciens. Des circonstances dont l'impact est très important sur ce qui va être entendu, sur la façon dont l'œuvre va *hic et nunc* se dérouler, sur cette *Gestaltung* en laquelle l'œuvre musicale consiste entière en son effectuation. Ce qui signifie qu'il n'y a en musique jamais de chemin tout fait, même une fois l'œuvre achevée et jouée cent fois. Aussi déterminés soient-ils par le compositeur, les chemins mélodiques, les directions harmoniques, les enchaînements, n'existent qu'à être réalisés. Tout est donc à faire – bien plutôt qu'à refaire, car véritablement une exécution musicale, même à restituer au plus exactement ce qui se trouve noté dans la partition, est proprement *irrépétable*, c'est-à-dire unique, ce qui

1. *Ibid.*, p. 156.

est la marque propre de l'existence (et on sait l'insistance de Maldiney quant à ce que la forme *existe*). Tout est à faire à chaque fois, selon le nombre, l'espace et le lieu : en ce sens, on n'a pas tort de caractériser l'exécution comme étant une re-création. La *Gestaltung* se surimpose toujours à la *Gestalt* – si on peut même considérer qu'il s'agit véritablement de *Gestalt* dans cette sténographie de l'œuvre qu'est sa partition. Ce qui signifie, si l'on se rappelle que *Gestaltung* rencontre *ῥυθμός*, qu'il n'y a *pas* de *tempo absolu*, importable, reproductible, pour une œuvre musicale. Il faut être phénoménologue jusqu'au bout : pour être *giusto*, le tempo d'exécution ne peut être inconditionnel ; un tempo adéquat, « juste », n'est pas un tempo « objectif » au sens où il constituerait une norme transportable, imitable, indifféremment reconduisible. Non qu'il soit arbitraire : d'un point de vue phénoménologique, il n'y a rien d'arbitraire dans une *Gestaltung*. Au contraire, déterminé par la richesse ou la multiplicité de ce à quoi il faut faire droit pour qu'il y ait plein déploiement (ainsi le déroulement mélodique, « horizontal », et la pression harmonique, « verticale », qu'il s'agit d'articuler ensemble et corrélativement), ce tempo est contraint. Mais contraint par ce qu'il déploie, précisément, qu'il faut soigneusement lier aux conditions de ce déploiement ; sans quoi quelque chose de l'œuvre est manqué, et l'exécution peut alors à juste titre paraître trop rapide ou trop lente, tant l'écoute se trouve mobilisée par la seule allure et n'entend presque plus rien d'autre – à ce point que vitesse d'exécution et contenu musical semblent comme indépendants, indifférents l'un à l'autre. Or je crois que Maldiney ne vise pas autre chose qu'une telle conformation lorsqu'il écrit qu'en musique le rythme est la genèse de la plénitude du temps à même l'auto-mouvement de l'espace sonore que déterminent les hauteurs, les durées, les intensités, les tempi, les timbres¹. Ou encore dans cette formule pénétrante de « L'Esthétique des rythmes » selon laquelle « le rythme d'une forme est l'articulation de son temps impliqué »². Ni arbitraire, ni « objectif », mais approprié à ce qui s'y temporalise : voilà bien une compréhension,

1. *Ibid.*, p. 159. Par *tempi* je crois qu'il faut ici surtout comprendre les éléments « temporalisateurs » que sont les inflexions, les accents ou encore la dynamique spatialisante propre aux sauts d'intervalles (ainsi l'extraversion caractéristique du trajet d'une quinte ascendante, ou l'introverson propre à celui d'une quinte descendante, par exemple) etc., qui se doivent à l'ordre et aux rapports des notes entre elles, et où se configurent les « séquences » musicales, pour le dire de cette façon.

2. *Ibid.*, p. 160.

phénoménologique authentiquement, à même de disqualifier l'approche positive – c'est-à-dire abstraite – du tempo!

Des formules qui convergent à dire que la musique, forme par excellence, paradigmatique, est son propre discours, et qu'« en elle, genèse, apparition et expression coïncident »¹. Maldiney, on le sait, a emprunté à Hönigswald l'idée profonde du rythme comme articulation temporelle du temps « dans laquelle Le Vivre et le Vécu sont un » – une dernière précision dont, pour le dire en passant, on retrouve l'intuition, exprimée un peu différemment, dans une lettre de la *Correspondance* qu'ont entretenue entre 1948 et 1969 Ernest Ansermet et Jean-Claude Piguet, où le philosophe apporte son aide au musicien en recherche de langage technique adéquat, et lui écrit que dans l'expérience musicale, « l'objet et l'*Erlebnis* de l'objet ne sont qu'une seule et même chose »². Modifiant légèrement la proposition de Hönigswald, Maldiney écrit que « le rythme d'une forme est l'articulation de son temps impliqué »³. Une dernière expression qu'il étend au-delà de sa compréhension première, linguistique, par Gustave Guillaume⁴, et que pour ce faire il rapproche des « anciens tons de la musique ». Anciens tons par lesquels il désigne vraisemblablement ce que souvent nous nommons, abusivement, les modes⁵ (que les traducteurs s'entendent à rendre par « harmonies ») phrygien, lydien, dorien et ionien que connaissait la musique grecque, et dont le Platon de *République* III fournit l'emblématique caractérisation par la taxinomie qu'il en donne en déclarant les uns – le dorien et le phrygien – virils et volontaires, et donc appropriés respectivement au guerrier et au sage, et les autres – le lydien et le dorien – dangereux pour la cité en tant qu'ils incitent à la mollesse, à la paresse, voire à la beuverie⁶. Des tons porteurs chacun d'un *ethos*, des tons comme autant de *Stimmungen*, *tonalités* affectives où est leur signification, laquelle est leur impact même, et où,

1. *Ibid.*

2. Ernest Ansermet – Jean-Claude Piguet, *Correspondance (1948-1969)*, Genève, Georg, 1998, p. 67, à propos de la musique grecque antique. Une thèse dont Piguet dira à plusieurs reprises qu'il la tient de sa lecture de Johannes Lohmann et des discussions qu'il a menées avec le grand philologue en 1958 à Fribourg-en-Brisgau.

3. *Loc. cit.*, p. 160.

4. Lequel différencie temps expliqué et temps impliqué (« Le verbe est un sémantème qui implique et explique le temps », in « Théorie de l'aspect », *Langage et science du langage*, Paris & Québec, Nizet, 1964, p. 47, cité par Maldiney, *loc. cit.*, p. 160).

5. Rappelons qu'à l'inverse des modes, les tons sont des hauteurs absolues ayant tous la même structure à l'intérieur de l'échelle qu'ils forment.

6. 398e.

selon la destination première du rythme générateur de la forme à la dimension intérieure du sentir, se découvre l'enracinement à l'existence, et la présence de l'existant au monde. La musique vient ainsi au nom de la forme suspendre ce qui vaut pour le langage, où sont distingués le temps inhérent au processus indiqué par un verbe et par l'action que celui-ci connote, et le temps divisible en époques, périodique, qui assigne à ce processus et à cette action une situation temporelle – antérieure, simultanée ou postérieure – par rapport au moment de l'énonciation; une distinction permettant au signe de signifier, en restant démarqué de ce qu'il signifie. Distinction qui justement ne vaut pas pour une forme, laquelle ne signifie pas mais *se* signifie, selon le mot de Focillon repris par Maldiney. La forme alors, soit l'œuvre comme forme, se constitue inséparablement de sa manifestation, et sa signification fait un avec son apparaître: « L'acte par lequel une forme se forme est aussi celui par lequel elle nous informe. Notre perception significative d'une forme n'a d'autre structure que sa formation »¹. Énoncé très remarquable que la musique vérifie *per summum*, tant la nature du musical veut que le sens soit donné à même et comme ce qui se donne, selon cette survenance elle-même, et sans reste. Par quoi l'on tient l'argument d'une critique sérieuse de la « musique à programme » dont la compréhension est pré-orientée par un intitulé imagé ou conceptuel hétérogène, extra-musical, ou encore de la « musique imitative », descriptive d'un événement du monde qu'elle entend transposer dans l'ordre pré-mondain où se déclare la musique, et en général de tout « message » extra-esthétique – au sens fort où, appuyé sur Erwin Straus, Maldiney entend cet adjectif – qu'une œuvre serait chargée de véhiculer.

Mais encore cette forme advenant se signifiant elle-même en sa manifestation n'accorde-t-elle à aucune instance de statuer d'elle autrement que selon cette apparition: « entre elle et nous aucune interprétation » dit Maldiney d'une phrase lapidaire à caractère impérieux². Notre perception significative d'une forme, venons-nous de voir, n'a pas d'autre structure que sa formation. Laquelle n'offre pas de latitude interprétative, en ceci que n'est nullement ménagé dans cette réception un quelconque recul pour une conscience impassible, à distance de ce qui lui échoit, en situation de délibérer. Comme là encore l'illustre éminemment l'expérience musicale, l'on est *tout d'abord* et littéralement *avant toute chose*

1. *R.P.E.*, p. 161.

2. *Ibid.*

au sentir, affecté, dans le moment pathique, lorsque apparaît la forme ; à partir de quoi seulement, mais toujours en retard sur l'épreuve et sur la direction de sens que celle-ci prescrit, sont possibles les interventions de la subjectivité. Or penser ainsi revient à être sorti hors de la phénoménologie de la conscience intentionnelle, mais aussi avoir quitté la structure heideggérienne du projet. Je vais y revenir.

Si donc la forme n'existe qu'à devenir elle-même, n'existe, selon ce mot de Paul Klee repris par Maldiney, qu'à frayer le chemin de sa propre formation, on dira qu'à l'œuvre musicale convient au plus près l'idée que la formation d'une forme est chronogénèse, en tant que déploiement du temps sien. Temps sien qui n'est autre que son « temps impliqué », temps inhérent au processus qu'elle est, temps qui n'est donc pas simple extension temporelle ni même durée unie, car ce processus peut être en anticipation ou en retard sur lui-même, « en diastole ou en systole », comme dit encore Maldiney. Temps impliqué qui dans son cas n'est pas distinct de son temps expliqué. La musique ainsi réalise de façon particulièrement serrée la coïncidence, partagée par toutes les formes esthétiques, de sa chronogénèse avec la chronothèse, de son acte comme formation et de l'expérience de son insertion dans la durée. Or ce que cela implique est décisif pour une pensée de la musique, mais aussi pour la phénoménologie elle-même.

Si en effet le rythme, ainsi que nous l'avons vu, est l'autogénèse d'une forme, et désigne donc la forme en formation, s'il se situe du côté de la temporalisation plutôt que du temporalisé, reste que du temps ne peut dans l'expérience même advenir comme temps (« venir et s'en aller », dit plus précisément Maldiney) que par rapport à une limite opérant une coupure dans le temps vectoriel (lequel est « temps expliqué », divisible précisément en époques – passé, présent futur – déterminées selon leur antériorité, leur simultanéité ou leur postériorité par rapport à cette limite), limite assumée par la position du présent. Autrement dit, venir et s'en aller « supposent un double horizon d'antériorité et de postérité à partir d'une origine »¹. Il faut donc que le présent soit originaire – et Maldiney d'inverser la relation du présent et du temps telle qu'avait pu la déterminer Heidegger : bel et bien, ce n'est pas le temps qui est au fondement du présent, mais le présent qui est au fondement du temps. Un présent qui n'est pas fermeture instantanée mais ouverture de l'instance du temps – et l'expérience de son insertion dans la durée est décidée-

1. *Ibid.*

ment nécessaire à l'expression de la *Gestaltung*, de l'auto-formation de la forme, ce que Maldiney signifie en disant qu'« une forme *s'explique* elle-même en *s'impliquant* »¹. Le moment où naît la forme est moment de fixation d'un présent qui est l'origine du rythme ; le temps du rythme est donc *temps de présence* (*Präsenszeit*, disait Höningwald) – ce qui ne doit pas surprendre si l'on se souvient que Bénédictine par ῥυθμός ne désignait pas proprement un phénomène d'écoulement, de flux, mais la forme *dans l'instant* qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide. Un présent comme instant, comme moment de l'expérience, qui apporte et déploie son propre temps, lequel est temps de présence et non le temps d'une substance ; temps de présence qu'en dépit d'un paradoxe apparent la musique reconnaît comme sien, tant la tentation substantialiste tourne court en ce qui la concerne. Un temps de présence où, pour citer encore Maldiney : « la durée et l'instant, l'infini et le ponctuel sont identiques »².

Là à nouveau quelque chose d'essentiel est gagné, qu'il faut déplier pour s'en mieux aviser. En premier lieu, on relèvera que cette compréhension du présent comme ouvrant l'instance du temps, et où coïncident temps impliqué et temps expliqué, n'a pas pour seule vertu d'invalider l'approche positive de la forme – et en particulier de la musique –, même si ce chemin de pensée et sa façon d'aboutir à cette conclusion que « le temps du rythme est temps de présence et non pas temps d'univers »³ en constitue une manière incontestablement originale et forte. Car une telle compréhension permet aussi – et sans doute seule – de rendre compte d'une expérience intense fréquemment éprouvée et relatée à propos de la musique, que ni le présent comme point-source, impression originaire se dégradant en rétentions comme souvenir primaire et souvenir secondaire selon le flux de la conscience de Husserl, ni non plus l'instant heideggérien comme reprise anticipante du passé à partir de l'avenir où s'ouvre l'appréhension des étants, ne parviennent à élucider : celle d'un temps qui ne dure pas, d'une durée sans écoulement. Une expérience loin d'être systématique, qui souvent même n'a pas lieu, mais qui toujours lorsqu'elle se produit caractérise les moments exceptionnels, superlatifs, de l'exécution musicale, dont elle assure de la pleine réussite en même temps qu'elle signale l'éminence des exécutants.

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*, p. 162.

3. *Ibid.*, p. 161.

Une expérience pour laquelle les expressions qui invariablement surgissent de « moment suspendu », d'« instant hors du monde », ou, sommet axiologique de la critique musicale allemande, de « *Überirdisch* », sont je crois à prendre au près de la lettre : il y s'agit bien d'une rupture survenue par rapport au temps d'univers, d'une interruption dans la continuité du temps expliqué. Une expérience précisément de la coïncidence, ou mieux : de l'identité même, comme dit Maldiney, de la durée et de l'instant. Une expérience qui constituait un point fondamental de l'enseignement comme de la pratique du chef d'orchestre phénoménologue qu'était Sergiu Celibidache, déjà évoqué plus haut, qui parlait à son propos d'« absence de temps » (*Zeitlosigkeit*) et de « simultanéité » (*Gleichzeitigkeit*) à même le déroulement musical, et pour qui elle constituait l'idéal de l'exécution, caractérisant la musique à son accomplissement même : échapper en son déploiement à la durée¹. Des déclarations tirées depuis lors à hue et à dia au gré de leur réception, et que je comprends pour ma part comme indiquant une éternité sans permanence de l'instant, le « présent antérieur » sans passé ni futur de l'instantanéité devançant le temps et le monde. Une expérience qui inspira aussi de belles phrases à Jeanne Hersch, laquelle parle dans son recueil d'essais *Temps et musique* de ce présent de l'expérience musicale – « présent décisif qui structure le temps d'un être libre », avertit-elle – comme d'une « petite durée qui ne s'écoule pas », d'une « sorte de temps intemporel », d'un « temps à la fois successif et simultané engendré par le déploiement de sa forme d'où naît le sens musical d'une œuvre »². Une expérience que la compréhension madineyenne du présent comme ce qui échappe à la simple durée mais assure la continuité du temps permet précisément de penser dans sa radicalité même où à chaque fois il nous semble que le monde nous est redonné à neuf dans l'instant même où nous en quittons le cours, comme « événement – avènement du monde qui se mondéise », « instant sans date de la pure présence »³. Par quoi l'une des questions que j'évoquais au début comme restée en suspens avant ma rencontre avec la phénoménologie de Maldiney trouvait réponse.

1. Cf. « Musik dauert nicht », mais aussi « Ende im Anfang – Anfang im Ende », Interviews, in Jan Schmidt-Garre (Hg), *Celibidache – Man will nichts – man lässt es entscheiden*, Text zum Film, München, PARS^o, 1992; Sergiu Celibidache, *Über musikalische Phänomenologie. Ein Vortrag*, München, Triptychon Literatur Verlag, 2001.

2. *Temps et musique*, Fribourg, Le feu de nuit, 1990, p. 16, 22, 59.

3. Sarah Brunel, « L'instant sans date », in Henri Maldiney, *Une phénoménologie à l'impossible* (dir. S. Meitinger), Puteaux, Le cercle herméneutique, 2002.

Que l'on comprenne bien : il ne s'agit pas dans ce présent d'un présent clos, du présent de la présence à soi, du présent comme évidence de la conscience où s'assure la métaphysique moderne. *Temps* de présence, dit bien Maldiney, il n'est pas temps de substance : ce n'est pas au sujet qu'il renvoie, ni à la sphère mondaine. Contracté dans le moment pathique, par le ressentir au cœur du sentir, avant toute cognition perceptive, ce présent ouvrant l'instance du temps ne ressortit pas à la représentation – et la forme musicale s'annonce là à nouveau comme sa caution la plus directe. Pas plus n'est-il lié à l'activité d'une conscience constituante, quand bien même Husserl a pu user d'expressions très voisines – ainsi lorsqu'il écrit qu'au son échoit une situation fixe dans le temps, un temps « rigide (*starr*) et (qui) pourtant coule », un temps « qui ne coule pas, absolument fixe (*fest*), identique, objectif » se constituant dans le flux du temps¹. Car le son s'avère dans son cas un matériau constitué en tant que surplombant ses propres modifications dans les phases du flux temporel – ses « retombées dans le temps » (*Zurücksinken in die Zeit*) où il sombre dans le passé, s'enfonçant pour la conscience –, c'est-à-dire un objet transcendant. Dont la structure constitutive n'est donc pas celle purement de la forme, de l'œuvre reçue.

Peut-être alors le caractère problématique que revêt au sein de la phénoménologie la conscience constituante, point d'achoppement majeur dans l'héritage husserlien, n'apparaît-il jamais aussi nettement que rapporté à l'expérience acoustique comme le fait Husserl dans ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Des leçons dont les limites quant à la musique sont bien connues, que je me borne à rappeler succinctement. Tout d'abord, c'est l'unité du son (*Ton*) qui est prise pour thème : même s'il est aussi question de la suite des sons, même si Husserl pourra parler également de la mélodie, le complexe sonore n'est pas analysé en tant que tel. En outre, la mélodie est présumée comme étant une succession de sons s'enchaînant les uns les autres, ce qui bien sûr est insuffisant : aucune *Gestalt*, aucune relation entre ces sons dépassant leur simple procession n'y est envi-

1. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, § 31 (trad. H. Dussort, Paris, Puf, « Epiméthée », 1964, p. 84). Pour les rapports entre Husserl et la musique, voir l'étude précitée de Pierre Kerszberg, mais aussi Nathalie Depraz, « Registres phénoménologiques du sonore » in *L'espace : Musique/Philosophie*, Paris/Québec, L'Harmattan, 1998, p. 4-15, ou Jacques Colette, « Philosophie de la musique et conscience phénoménologique du temps », *Revue de musicologie*, 76/2, 1990, p. 199-211.

sagée. Encore, le son est surtout pris pour fil conducteur de l'analyse de la rétention, de l'expérience du tout-juste passé de l'impression originare. Un fil conducteur qui certes n'est pas simplement contingent, illustratif parmi d'autres, mais s'impose comme paradigme pour la description de la durée; pour autant, il n'est pas considéré en lui-même, mais au regard de son rôle fonctionnel pour l'expérience du temps; et bien sûr l'enchaînement des sons dans l'unité d'une conscience ne donne pas encore du musical. Mais nonobstant même ces lacunes pourtant dirimantes, les analyses de Husserl pèchent de surcroît – c'est-à-dire: surtout – en ce qu'elles subordonnent, pour le dire d'un trait, le sonore au théorétique.

L'examen déjà des rapports entre résonance et rétention tel que le mène Nathalie Depraz, dont je suis ici l'analyse¹, fait voir la temporalité rétentionnelle comme solidaire d'un « volume spécifique de déploiement », ce qui revient à dire que la rétention se soutient elle-même, à titre d'acte spécifique, d'un mode de spatialisation immanent à la conscience. Un mode immanent que le § 20 de *Chose et espace* de 1907 vient confirmer par la distinction qu'y opère Husserl entre les composantes matérielles primaires de la chose que sont la détermination visuelle et la détermination tactile, lesquelles « comblent l'espace de l'objet » et les composantes secondaires, dont la détermination acoustique, lesquelles ne remplissent rien – « nulle part n'apparaît une couverture sonore, ou quelque remplissement sonore que ce soit », écrit Husserl –, si ce n'est « de façon impropre », en un sens dérivé, en ce que le son se propage depuis une chose matérielle déjà constituée, comme par exemple un instrument². La qualité sensorielle acoustique apparaît donc sur fond de chose constituée par des déterminités antécédentes; le sonore se déploie sur la base d'une spatialité déjà constituée, structurée par la vision et le toucher, qui chez Husserl assurent l'espace primaire. Le son est ainsi inséparable d'une spatialité, qui en outre n'est pas originare, mais seulement quasi-spatialité, purement analogique comme le dit Husserl lui-même, image (*Bild*) résultant du travail de l'imagination comme acte spécifique de la conscience. Acte spécifique auquel Husserl n'accorde du reste aucune autonomie puisqu'il le fait dépendre d'autres images dont la détermination est encore visuelle ou tactile – ainsi le flux, ou le fluide. Ap-

1. *Op. cit.*, p. 9.

2. *Chose et espace*, trad. J-F. Lavigne, Paris, Puf, 1989, p. 91-93. Voir aussi P. Kerszberg, *op. cit.*, p. 16.

paraissant sur fond de proto-espace, le sonore ainsi relève d'une quasi-spatialité dont la structure phénoménale est celle de l'image; l'apparaître propre à la spatialité sonore s'avoue un apparaître imageant. Sans doute faut-il reconnaître là l'héritage de Brentano et de sa théorie de l'association originaire, selon laquelle la succession des sons ou de la durée n'est explicable que si l'on recourt à l'imagination.

Or c'est, je crois, d'avoir suivi Husserl dans cette voie, laquelle à la lettre condamne une phénoménologie de la forme musicale au sens où l'entend Maldiney, qu'Ansermet doit les difficultés dans lesquelles se trouve prise sa phénoménologie de la musique. Un Ansermet qui en mars 1961, quelques semaines donc avant de mettre le point final à son gros ouvrage, écrivait en effet à Jean-Claude Piguet: « Ce que j'ai appelé l'horizon sonore n'est pas encore l'horizon musical (...) C'est l'horizon de la conscience auditive lorsqu'il est fait de sons de fréquence déterminée, celui par exemple de l'accordeur de piano, qui s'occupe des sons destinés à la musique et non de musique. C'est pourquoi la question se pose ensuite: qu'est-ce qui va faire apparaître la musique dans cet horizon auditif? Réponse: *un acte imageant* »¹. Au moment de pointer cette distinction essentielle entre horizon sonore et musical où se joue la question phénoménologique, Ansermet verse du côté d'une philosophie de la conscience intentionnelle et constituante. Ce qui est dire qu'il reconduit l'acte imageant comme l'acte spécifique de la conscience: c'est déjà en image auditive que la conscience auditive (laquelle, ajoute-t-il, est conscience de soi) constitue les sons entendus, auxquels la qualité de « positionalité et hauteur » que leur vaut leur aperception par leur fréquence permet à Ansermet de parler d'« espace (du) sonore »; comme c'est ensuite l'acte imageant en tant que « phénomène de conscience » qui, dès la mélodie, « transfigure l'image auditive en image musicale ». Ou, comme il l'écrit plus loin, avec l'apparition de la mélodie nous passons « de l'espace sonore (qui était déjà un espace subjectif), à un horizon spatio-temporel, analogue à notre horizon d'existence mais *imaginaire*. Notre conscience auditive, à ce moment-là, a *passé de l'attitude auditive réalisante à une attitude imageante* ». Et en fin de compte, c'est la conscience psychique – l'intériorité du vécu, pour faire court –, véritable sujet du phénomène, qui, imageante, rend imageant le *regard* – et non l'oreille – de la conscience auditive, celle qui perçoit les sons dans

1. *Correspondance, op. cit.*, p. 83-84.

le monde¹. Le sens est de conscience, exclusivement, quand bien même une activité affective intervient “sur” l’activité auditive pour donner un sens au phénomène, car cette activité ne cesse d’être réflexion pure de son activité auditive. Constitutive, positionnelle, imageante, la conscience, est toujours déjà organisée selon le paradigme du voir – d’où le traitement logarithmique particulier par lequel Ansermet voudra élucider les structures contenues dans le phénomène musical (à commencer par la détermination des intervalles). S’il n’y avait pas chez Husserl d’économie propre au sonore ni rien, *a fortiori*, qui pût prendre en compte la spécificité de l’expérience musicale, la discontinuité paraît ici infranchissable du son à la musique par la nature du sonore².

Une telle subordination du sonore au visuel, coextensive à une compréhension de la conscience comme un voir, rejoint peut-être l’injonction fondatrice de la phénoménologie comme d’un « retour aux choses » tel que l’entendait Husserl. À tout le moins commande-t-elle la thématization générale de l’apparaître selon la structure phénoménale de l’image. Mais cela revient à insérer le musical du côté du monde, du monde constitué, selon le primat du rapport sujet-objet. Or ce rapport constitue pour Maldiney – après Heidegger – l’illusion théorique par excellence, en ceci qu’il apparaît être sans genèse, et surimpose aux structures constitutives de l’œuvre les structures de la conscience qu’il forme. Cette relation sujet-objet, écrit-il en effet, ne convient pas pour

1. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, première partie, chap. III, A « L’acte imageant musical » (Neuchâtel, À la Baconnière, 1964, 2 vol. /Paris, Laffont, 1989). Les soulignements sont d’Ansermet.

2. On trouvera bien dans la postérité de Husserl une mise en échec partielle de la conscience constituante. Au chapitre « Das Musikwerk » de son ouvrage *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film* (chapitre traduit à part par D. Smoje, *Qu’est-ce qu’une œuvre musicale?*, Paris, Bourgois, 1989), Roman Ingarden montre effet la conscience comme étant incapable de constituer de part en part le phénomène qu’elle saisit. Au contact de l’œuvre se révèle en effet une irréductibilité, qui va s’avérer celle du monde réel lui-même. Reste que cet irréductible n’est pas de l’œuvre musicale elle-même, laquelle demeure toujours bel et bien un objet purement intentionnel: ce sont les *fondements* de sa manifestation que la conscience est incapable de constituer, et qui signalent leur autonomie ontologique. L’irréductibilité à la conscience ne ressortit donc pas à quelque nature du phénomène musical, ou de l’œuvre comme forme spécifique, mais bien à ses soubassements réels (la partition, l’exécution), dont le statut phénoménologique reste à déterminer plus avant; et c’est la réduction transcendantale « seule », si j’ose dire, qu’Ingarden vient contester. (Cf. Alexis Malalan, « La musique et l’irréductible: un point de vue phénoménologique », <http://www.contrepointphilosophique.ch>, septembre 2003).

exprimer la polarité du rapport esthétique, en ceci qu'elle ne rend aucunement compte de la présence spécifique de l'auditeur – dans ce cas – à l'œuvre musicale, tant, selon la méthode même de la phénoménologie husserlienne, la chose est étant-objet plutôt que cet étant tel qu'en lui-même, ce qui signifie qu'elle est devenue une représentation dans la forme de l'objectivité, où se trouve neutralisé ce qui dans l'expérience artistique-esthétique est donné en présence originaire et sous un mode d'être inobjectif – c'est-à-dire pathique. Une présence originaire et un mode pathique qui interdisent à cette expérience d'être intentionnelle.

En d'autres termes, une telle suture du sonore – sans parler même de la musique – au théorétique revient à méconnaître la dimension intérieure du sentir, où, antérieurement à la perception, préalablement donc à tout acte de conscience, cognitif, c'est-à-dire préalablement à toute visée intentionnelle, la présence de l'auditeur s'accorde pathiquement aux structures de l'œuvre, laquelle n'est pas encore objet, et où loin d'être analogique d'un temps déterminé par la spatialité structurée selon les qualités objectivantes du voir et du toucher, l'espace sonore est l'espace de l'œuvre en la réalisation par elle-même du temps de sa plénitude selon le mouvement du rythme, dont les éléments ne sont pas des vécus de conscience insérés dans un flux individuel. Un accord pathique avec l'articulation du temps impliqué d'une forme qui ne saurait correspondre à l'homogénéité d'un pur flux, et qui met sérieusement à mal la proposition selon laquelle le continu serait toujours le transcendantal d'un discontinu². Sans doute la relation d'un sujet qui s'objecte le monde n'est-elle pas niable, reconnaît expressément Maldiney; mais il s'agit là d'une situation seconde par rapport à la situation initiale qu'est le moment du sentir; « et la relation Moi-Monde dans le sentir n'est pas réductible au rapport Sujet-Objet »³. Sentie, la sensation est fondamentalement un mode de communication, et dans le sentir « nous vivons, sur un mode pathique, notre être-avec-le monde », avant que ne soient advenus sujet et objet en tant que tels. Un mode pathique auquel est entièrement redevable la sensibilité aux sons, préalablement à toute unité de la conscience, et qui récuse la possibilité pour les éléments du rythme d'être de simples vécus matériels, tant c'est à un tel monde donné dans

1. *R.P.E.*, p. 134. Maldiney se sert ici d'une déclaration d'Eugen Fink.

2. Ansermet, Notes marginales, 4, « phénoménologie *versus* science », *op. cit.*, vol II, p. 39/p. 898.

3. *R.P.E.*, p. 164.

ce rapport de communication plutôt qu'au monde objectivé qu'ils appartiennent¹. Autant dire que c'est décidément à l'apparaître du monde plutôt qu'au monde constitué que la musique est liée, et que c'est cet apparaître même qu'elle donne à entendre.

Une dimension intérieure du sentir que devrait considérer en première part une phénoménologie esthétique de la musique qui ne serait pas arrimée au réquisit de l'évidence, et qui donc devrait commencer là où finit l'analyse intentionnelle de Husserl, pour le dire avec Maldiney, c'est-à-dire avec l'hylétique édifiée par Erwin Straus, laquelle met à découvert dans le sentir même, en-dehors de toute référence à l'objet, un sens inintentionnel²; une phénoménologie, autrement dit, qui commencerait comme phénoménologie de l'αἴσθησις, où serait envisagé avant toute ressaisie cognitive l'être-auprès-de l'œuvre. Cela de sorte à éviter cet autre « faux départ » consistant à « partir du donné auditif pour retrouver en lui les significations qu'il tient de l'activité de conscience qui du phénomène sonore a fait de la musique »³ tout en conservant cependant l'intuition au cœur d'un tel énoncé, laquelle rejoint à sa façon ce que de son côté Celibidache n'a cessé de répéter en une formule assurément plus directe mais qui demeure pour l'essentiel *inouïe*: que la musique n'est pas affaire de sons.

Une phénoménologie nouvelle dont pour conclure on résumera de façon économique les réquisits en les caractérisant comme contraires exactement à ce qu'énonce le manifeste emblématique de la « musique concrète », laquelle, selon son fondateur Pierre Schaeffer, se propose de « mettre en scène » des « images sonores » ainsi destinés à devenir des « objets musicaux »...

Ainsi les textes de *Regard Parole Espace* et ce dont ils se soutiennent suffiraient-ils au programme d'une phénoménologie musicale réorientée. Mais encore exercent-ils plus d'un effet sur la phénoménologie en général, qu'il faut au moins brièvement évoquer tant ils permettent en retour à la pratique musicale de se réfléchir, en même temps qu'ils consacrent à leur façon l'exemplarité de la musique – telle sera du moins ma dernière proposition.

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*, p. 135.

3. Lettre d'Ernest Ansermet à Jean-Claude Piguet, 11 août 1967 (*Correspondance...*, op. cit., p. 269).

À cette fin, j'emprunterai au livre plus tardif *Ouvrir le rien, l'art nu*, paru en 2000. Car là se trouve formulé au plus avant et de façon la plus aboutie peut-être ce « bouger » que les méditations de Maldiney sur l'art prescrivent à la phénoménologie. Encore ne vais-je de cet ouvrage considérable citer qu'un seul texte, « Montagne » – au demeurant le plus célèbre de tous sans doute.

C'est à l'apparition saisissante du Cervin que sont occupées ces quelques vingt pages. Une apparition qui vient comme ramasser, relayer et prolonger les leçons précédentes de Maldiney quant à la forme, au rythme, et à cette originarité du présent fondant la réalité du temps, dont nous avons vu plus haut la puissance compréhensive quant à l'expérience musicale. Une reprise qui ne fera pas moins que repenser l'apparaître phénoménal et rendre le phénomène à lui-même, affranchi plus nettement de la toile de fond du monde que dans les textes précédents, et plus assuré que jamais de son altérité.

Pour qui en fait l'expérience la première fois, écrit en effet Maldiney, l'apparition du Cervin précède toute perception et vient interrompre le cours de l'expérience – dont elle « réfute le style »¹ – bien plutôt qu'elle ne remplit une intention objectivante ou fournit un contenu à une visée. Ce qui de la montagne nous aborde, dans la surprise – qui est aussi bien dessaisissement de tout projet –, c'est sa présence nue, « tout à coup », laquelle devance en réalité toute saisie intentionnelle et même perceptive. Surgissant plutôt qu'on ne l'aperçoit, s'apprésentant avant d'avoir été constitué en pôle intentionnel que l'on s'objecte, coupant court aux conditions de la perception comme telle, surimposant sa présence et ouvrant par elle l'espace – seul alors à nous être ouvert –, le Cervin est pour Maldiney « phénomène pur ». C'est-à-dire en relation avec rien « et cela sans déni », sans monde ambiant ni horizon, mais bien plutôt ordonnant l'un et l'autre à lui selon lui. Un phénomène pur qui fait ainsi basculer le monde et éclater l'ordre de la perception²... en même temps que les agencements de la tradition phénoménologique. Un phénomène pur à la faveur duquel Maldiney en effet va substituer à la phénoménalité les mots de « présence » et de « révélation », prenant congé par là des définitions de l'apparaître données par la phénoménologie, et particulièrement par Eugen Fink, qu'il avait toujours jusque ici reconduites, qui toutes, en affirmant la nécessaire limitation de chaque chose

1. *O.R.A.N.*, p. 35.

2. Sarah Brunel, *op. cit.*, p. 128.

par ses relations avec celles qui l'entourent et dont aucune ne demeure enveloppée dans son essence, « relativisent (...) le moment apparaissant unique de la montagne »¹.

Or l'expérience de ce moment telle que la décrit Maldiney s'avère une radicalisation de l'*époque* husserlienne aussi bien que de l'analytique existentielle heideggerienne, comme le dit Sarah Brunel². Plus que simplement déclasser le phénomène en tant que corrélat d'une constitution – ce qui, nous l'avons vu amplement, était depuis le début chose entendue –, cette expérience vient jusqu'à affouiller le *Dasein*. L'être-là de la montagne, écrit en effet Maldiney, n'est pas identique à l'être-là du monde: « tel qu'il se fait jour en cette apparition son être est inassimilable à la mondéité, et l'épreuve que nous y faisons d'exister n'a pas la structure du projet »³: l'être-au-monde, l'être-là, n'est pas premier, ou à tout le moins n'est pas l'entier de la présence.

Sans environnement ni horizon, « se levant en lui-même »⁴, provoquant une « déchirure de l'étant » par son irréductible singularité au moment de son surgissement en même temps qu'il nous ancre dans le lieu ménagé par sa manifestation, où précisément un monde s'ouvre auquel notre propre être semble comme suspendu, le phénomène apparaît *en soi-même*, étant *lui-même* le lieu, le « là » de sa manifestation. Conjoignant ainsi le « hors » et le « là » dont elle dévoile l'unité – « toute manifestation se produit dans l'ouvert *pour autant que celui-ci s'ouvre en elle* », écrit de façon décisive Maldiney⁵ –, l'apparition de la montagne livre donc « l'essence de la manifestation » comme identité originaire de l'apparaître et de l'ouverture – où s'éclipse donc le primat de celle-ci – en même temps que l'inassignabilité du phénomène pur au monde « du projet et du souci ». Le phénomène pur n'existe donc pas à ouvrir du possible, mais à laisser s'ouvrir le réel⁶.

De même que la vocation de la musique à la dimension pathique, au ressentir au cœur du sentir, semblait par avance devoir déroger à la considération du phénomène selon la constitution cognitive de la conscience,

1. O.R.A.N., p. 40. Voir aussi Sarah Brunel, *op. cit.*, p. 127.

2. *Ibid.*, p. 128.

3. O.R.A.N., p. 42. Ou encore, p. 43: « Être suspendu à l'apparaître de la montagne n'est pas être en jet dans un projet. »

4. *Ibid.*, p. 42, pronom modifié.

5. *Ibid.*, p. 43.

6. *Ibid.*, p. 52.

et disqualifier donc les tentatives de la comprendre à partir de celle-ci, de même semble-t-elle par nature tout particulièrement appropriée à répondre de cette essence de la manifestation. Hors monde autant qu'il se peut, inobjectivable sauf à être expropriée d'elle-même, surgissement d'aucune chose¹, art *per summum* du saisissement sans assurance, elle se montre en effet d'elle-même en elle-même, avant tout investissement, et l'ouverture qu'elle ouvre est événement ne s'originant à rien. Ménageant elle-même son propre être-là comme chemin d'elle-même – où se réaffirme au plus haut son caractère auto-génétique qu'elle tient à être forme –, l'apparition musicale s'avère en effet, en même temps qu'elle en paraît une fois de plus la parfaite caution, phénomène pur, affranchi, libre enfin de son extase² – comme l'existence. Sans doute fallait-il à la phénoménologie prendre un tel nouveau départ pour que se dessine pour elle la possibilité d'être authentiquement, au basculement du monde, phénoménologie du musical.

1. J'emprunte l'expression à Éliane Escoubas, « Henri Maldiney », in *Introduction à la phénoménologie contemporaine*, Paris, Ellipses, 2006, p. 72.

2. *O.R.A.N.*, p. 52.