



LA MUSIQUE, OU LE SUJET À SON COMMENCEMENT. VERS UNE PHÉNOMÉNOLOGIE DE L'INVISIBLE

[François Félix](#)

Presses Universitaires de France | « [Les Études philosophiques](#) »

2012/3 n° 102 | pages 319 à 344

ISSN 0014-2166

ISBN 9782130593621

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2012-3-page-319.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

LA MUSIQUE, OU LE SUJET À SON COMMENCEMENT. VERS UNE PHÉNOMÉNOLOGIE DE L'INVISIBLE

Il n'est sans doute pas d'une plus éloquente à laquelle mesurer les dispositions d'un commentateur de Schopenhauer que les pages qu'il consacre à la musique. Véritable précipité de sa pensée, gage de sa théorie de la connaissance, les développements de l'auteur du *Monde comme volonté et représentation* quant à la musique forment aussi, depuis les repentirs de Nietzsche, un angle d'attaque privilégié pour la critique de son édifice philosophique, où se déclarent – quand ils ne se trahissent pas – inclinations, orientations et parti-pris. S'il est vrai qu'un commentaire donne souvent autant à connaître du commentateur que de ce qu'il commente, on dira que la philosophie musicale de Schopenhauer a constitué depuis le début un miroir particulièrement poli.

Cette exceptionnalité des thèses musicales commence avec leur texte : le § 52 du *Monde* où on les trouve d'abord est le paragraphe du livre III – où est exposé le pan esthétique de l'ouvrage – sur lequel Schopenhauer sera le plus revenu. Les pages données pour celles de 1818, année de la première édition¹, comportent en effet d'importants ajouts intercalés à l'occasion des deux éditions suivantes de l'ouvrage (1844 & 1859), ainsi que des adjonctions manuscrites encore apportées par le philosophe les derniers mois de sa vie sur son exemplaire de la version de 1859. Et il en va de même (quoique de façon moindre) dans le chapitre correspondant (n° 39) « Sur la métaphysique de la musique » des Suppléments apportés dès 1844 à l'ouvrage de 1818 et qui en doubleraient le volume. Cette insistance évidemment témoigne de l'importance que Schopenhauer accordait à ses propositions – la musique, ainsi qu'il l'a lui-même souligné, ramasse sa pensée entière, à commencer par l'architecture du *Monde*, qui fait se croiser les perspectives transcendante et empirique – et de son souci alors de leur formulation la plus exhaustive possible. Mais une insistance qui témoigne aussi de l'esprit de système du

1. Rappelons que l'ouvrage parut chez Brockhaus à Leipzig en novembre 1818, bien que sous la date de 1819 pour des motifs marchands : il s'agissait pour Schopenhauer que son ouvrage pût figurer au catalogue des livres de la Foire de la Saint-Michel pour cette année-là.

philosophe, qui le portera tant à vouloir concilier sa compréhension fondamentale de la musique avec sa philosophie de la nature qu'à ne pas renoncer à un « pythagorisme historique » pourtant déclaré périphérique insérant la musique dans l'ordre numéral. Autant de régimes dissemblables qui, s'ils ne sont pas revendiqués tous avec la même urgence, n'en confèrent pas moins pourtant à l'ensemble un caractère composite : les analyses de la musique sont certainement les moins homogènes parmi toutes celles avancées pour les arts dans son œuvre.

LA MUSIQUE HORS L'ESTHÉTIQUE

La singularité de la musique est celle d'abord de sa position tout à fait particulière, qui la dérober à la phénoménalité et donc à la considération esthétique proprement dite – soit alors à la « pyramide » établie par le philosophe pour les arts :

Nous constatons néanmoins qu'un des beaux-arts est resté exclu de notre considération, et devait le rester, car dans l'enchaînement systématique de notre présentation, aucune place ne lui était appropriée : il s'agit de la *musique*. Elle se tient tout à fait à part des autres arts. Nous ne reconnaissons pas en elle la reproduction (*Nachbildung*), la répétition (*Wiederholung*) d'une quelconque Idée des êtres (*der Wesen*) dans le monde².

On se souvient que le deuxième livre du *Monde*, où Schopenhauer expose sa philosophie de la nature, a déterminé les Idées comme « ces degrés d'objectivation de la volonté, fixes et déterminés, dans la mesure où la volonté est la chose en soi et, par suite, étrangère à la pluralité, tandis que ces degrés se rapportent aux choses singulières comme leurs formes éternelles ou leur prototype³ ». Les Idées, sous cet angle, correspondent aux différents échelons en lesquels l'essence une du monde s'objective en la nature, les étapes du mouvement de mondéisation de l'en-soi en route vers sa propre connaissance, selon lesquels cette essence s'exprime (*sich ausdrückt*) plus ou moins. Premières objectivités (*Objektivität*) de la volonté, c'est à partir d'elles seulement que peut commencer une détermination proprement dite : si la chose en soi n'est définie que négativement comme ce qui est rétif au discours du monde – si ce n'est son entente comme volonté à partir de ce qui nous en échoit dans l'expérience intime d'un corps propre dont elle se signale comme la réalité

2. *Le Monde comme volonté et représentation*, § 52, I, p. 500/p. 327/I, S. 357, trad. mod. Je cite dans l'ordre : la traduction de Christian Sommer, Vincent Stanek et Marianne Dautrety (Paris, Gallimard, 2009), les pages correspondantes dans la traduction d'A. Burdeau révisée par Richard Roos (Paris, Puf, 1966/1992), puis l'édition allemande établie par W. Frh. von Löhneysen (*Arthur Schopenhauer : Sämtliche Werke (SW)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 4. Auflage, 1995, 5 Bände, avec le n° de toison). Des traductions que parfois je modifierai légèrement, en le signalant toujours.

3. *Monde*, § 25, *op. cit.*, p. 296/p. 175/SWI, S. 195.

non représentée –, les Idées sont en revanche dites simples, identiques à elles-mêmes, fixes, éternelles, sauves des formes particulières de la connaissance hormis celle, générale et instauratrice, de pouvoir être connues. Premiers objets possibles dans l'ordre qu'elles organisent, les Idées s'annoncent comme le terme dernier de toute connaissance.

Déplaçant son regard, le troisième livre les comprend pour sa part comme les corrélatés d'une intuition épurée. Faisant à la suite de Kant reposer l'expérience esthétique sur le désintéressement – assurément l'un des traits de sa philosophie de l'art les plus largement connus –, Schopenhauer caractérise en effet l'Idée selon l'intuition (*Anschauung*, et parfois *Ansicht*) ou la contemplation (*Kontemplation*) par un sujet en lequel la volonté a l'espace d'un instant suspendu son règne d'une chose qui a de ce fait cessé d'être particulière et lui apparaît ainsi sous son aspect essentiel, immuable, comme sa forme même : une Idée, précisément. Une contemplation affranchie des formes du principe de raison en même temps que de tout rapport ressortissant à la volonté, et qui donc participe déjà de l'éthique du détachement. Une relation contemplative où le sujet, « clair miroir de l'objet », s'y perd (Schopenhauer insiste sur le mot) jusqu'à s'y confondre « en sorte qu'il semble que l'objet soit là tout seul, sans personne pour le percevoir, et qu'on ne peut donc plus séparer celui qui intuitionne de ce qui est intuitionné, les deux étant devenus un, toute la conscience étant complètement remplie et saisie par une vision (*Bild*) intuitive unique⁴ ».

Comment une telle vision exceptionnelle se trouve-t-elle ménagée ? Par la « force de l'esprit » (*Kraft des Geistes*) qui s'élève au-dessus de la considération habituelle des choses, c'est-à-dire lorsque l'on « s'adonne avec toute la puissance de son esprit à l'intuition », répond Schopenhauer⁵. Une réponse que ne viendront pas élucider les Suppléments de 1844 parlant de force et d'élévation de l'intellect (*Intellekt*)⁶. Force est de constater la singularité d'une telle vision idéale, qui, pour différer de la représentativité ordinaire, ne relève ni de l'intuition intellectuelle dans l'acception entérinée par l'idéalisme allemand ni de l'imagination, qui n'y suffit pas malgré son importance souvent soulignée par Schopenhauer lui-même. Toutes les notations en témoignent indiscutablement : c'est à même la chose vue, soit dans le champ de l'intuition sensible, que surgit cette vision privilégiée – Schopenhauer use d'ailleurs du même mot pour l'une et l'autre –, qui en paraît une exception ou l'excès, du reste bientôt attribués préférentiellement à la génialité. La contemplation est un voir, *intueri* proprement, même s'il est sublimé par l'esprit⁷, dans lequel la

4. § 34, *ibid.*, p. 375/p. 231/S. 257, trad. mod.

5. *Ibid.*

6. Chap. 29, « De la connaissance des Idées », *ibid.*, pp. 1728 & 1729/pp. 1089 & 1090/SWII, S. 469-470).

7. Il faut y insister : il ne s'agit pas seulement ici de la réduction paradigmatique du penser au modèle général de la vision, au *théorein*, mais bel et bien d'une saisie ressortissant à la vision et dépendante de l'expérience sensible – la détermination plusieurs fois affirmée par Schopenhauer de la lumière comme condition de l'intuition esthétique en témoignera elle aussi : l'Idée n'est pas une réalité purement mentale ou pour l'esprit isolément.

chose apparaît dépouillée de ses caractéristiques individuelles, en tant que sa forme essentielle (Schopenhauer en 1844 dira aussi « espèce »), mais en aucun cas abstraite – la suspension de la légalité du principe de raison étant de droit celle aussi de l’usage inductif et de la généralisation. J’ai proposé ailleurs que la façon peut-être la meilleure de comprendre cette vision idéative serait de la rapprocher, en dépit de la transcendance que la philosophie de la nature invite à transférer sur elle, des *Urphänomene* de Goethe, ces paradigmes du visible, idéaux en tant qu’ils constituent le plus haut point auquel peut atteindre la connaissance, mais réels et strictement immanents pourtant à l’ordre visible, seuls à même de rendre patente l’unité des phénomènes dérivés, et qui ne se montrent qu’à la vue intuitive, *Anschauung*, précisément. Laquelle, ni intuition sensible simple ni pensée, survient à la suite d’un exercice du regard, d’une attention patiente et comme sélective⁸.

Pour autant, l’Idée qui survient en cette vision sublimée « n’est autre chose que l’objectivité adéquate de la volonté⁹ » ; elle n’est pas l’essence elle-même. De ce point de vue, rien ne change que l’Idée soit considérée à partir de l’appréhension subjective plutôt que comme l’acte de l’en-soi en son auto-objectivation selon la philosophie de la nature : de toutes les façons, l’Idée et l’essence ne sont pas identiques – quitte à ce que la différence tienne à la seule possibilité d’être connue. Contrairement à la chose en soi, qui est proprement inconnaissable, l’Idée en effet « garde par-devers soi la forme primitive et la plus générale consistant à être un objet pour un sujet », c’est-à-dire la forme de la représentation en général¹⁰. On manquera la bonne compréhension de la nature de l’art et de ses limites ontologiques chez Schopenhauer à ne pas considérer cette distinction de l’essence et de l’Idée, indispensable à sa théorie de la musique.

L’intuition idéative n’advient que selon la correspondance ou l’ajustement de la chose et du regard porté sur elle, dont la distinction n’est plus alors que théorique, ressortissant à une réflexivité que cette expérience précisément exclut : « lorsque l’Idée se dégage (*hervortritt*), il n’est plus possible de distinguer en elle le sujet de l’objet, car ce n’est que parce qu’ils se remplissent et se pénètrent réciproquement et complètement que surgit l’Idée¹¹ ». L’Idée survient de l’entr’appartenance d’un sujet au regard sublimé et d’un objet contemplé d’une telle manière épurée ; mieux, elle est cette entr’appartenance elle-même : la chose contemplée devient Idée au moment où elle se

8. Voir la caractérisation qu’en donne Jean Lacoste, *Goethe. Science et philosophie*, Paris, Puf, coll. « Perspectives germaniques », 1997, pp. 222-223.

9. § 34, *op. cit.*, p. 375/p. 232/SWI, S. 258.

10. Cela non sans que Schopenhauer se soit livré à une conciliation peu prudente entre la compréhension kantienne de la chose en soi et la théorie platonicienne des Idées, faisant de la première la volonté, déchiffrée comme telle par la voie de l’expérience intime, et les Idées de Platon ses objectivités immédiates telles que les présentait la philosophie de la nature. Avec les conséquences qui en découlent : la chose en soi est devenue une et impérissable, et chaque Idée n’est plus alors qu’une réalité seconde, « même si elle est pour Platon ce qui seul est, *ontôs on* »...

11. *Monde*, § 34, *op. cit.*, p. 377/p. 233/SWI, S. 259.

trouve appréhendée de cette façon. De la sorte, l'intuition idéale reproduit, simplement affranchie des traits propres à la perception individuée ordinaire, l'indivisible corrélation caractéristique de la représentation sur laquelle avait tant insisté la *Quadruple racine du principe de raison suffisante* cinq ans plus tôt : pas de sujet ni d'objet – fussent-ils « purs » – l'un sans l'autre. L'art, affaire d'une conscience décantée, se réclame ainsi *a definitio* de la connaissance.

Même appréhendé à part les relations orientant le regard empirique qui est habituellement le nôtre sur les choses, même s'il cesse alors de se signaler comme un motif pour notre volonté, l'objet esthétique – l'Idée – continue en effet de ressortir à la représentativité, comme en atteste déjà le titre de ce livre III : « Le monde comme représentation. Seconde considération : la représentation indépendante du principe de raison ». Aussi épurée soit-elle et dégagée des circonstances individuées autant que des chaînes de raison, la relation esthétique relève encore de la conscience, qui, même pure, ne saurait en tant que telle nous renseigner sur son essence, tant c'est autrement que selon la représentation que peuvent nous échoir des révélations quant à notre nature. L'art se trouve ainsi voué à la seule visibilité. Schopenhauer le rappellera clairement au moment de conclure le livre III :

Si tout le monde comme représentation n'est que la visibilité de la volonté, l'art est la mise en évidence de cette visibilité, la chambre noire qui montre les objets sous un mode plus pur, permettant de mieux les embrasser du regard [...]¹².

L'artiste reste ainsi partiellement privé de savoir quant aux choses qu'il restitue pourtant en leur présence la plus intense à la suite de leur intuition parfaite : il n'atteint pas leur signification, et leur mystère lui reste inaccessible – qu'il rend peut-être même plus insistant par sa répétition. Un constat que Richard Wagner, commentant les thèses esthétiques du *Monde*, résumera par ces célèbres vers du *Faust* de Goethe : « Quel spectacle ! Mais hélas ! un spectacle seulement ! Où te saisirai-je, Nature infinie¹³ ? » C'est le monde en tant que tel, le monde comme représentation, qu'exhibe et éclaire l'art, poursuivant la *Vorstellung* à l'extrême. Paradoxal destin donc que celui de l'artiste – et Schopenhauer de déroger à la philosophie son temps : ostension superlative du visible, épiphanie du monde, l'œuvre pourtant n'atteint pas ce qui en fait uniment le fond, son essence. Que ne se sera-t-on pas abusé quant à la puissance de révélation ontologique de l'art chez Schopenhauer¹⁴ !

12. *Monde*, § 52, *op. cit.*, p. 519/p. 341/S. 371-372. En 1844, il dira plus simplement encore : « tous les autres arts présentent ainsi à celui qui pose la question une image intuitive (*anschauliches Bild*) et lui disent "Regarde, voilà la vie !" » (Suppléments, chap. 34 « Sur l'essence intime de l'art », *op. cit.*, p. 1792/p. 1139/SWII, S. 522).

13. *Beethoven* (trad., introd. et notes de Jean Boyer), Paris, Aubier Montaigne, 1947, p. 93.

14. La contemplation esthétique ne saurait donc aucunement remplacer chez lui la philosophie, comme on l'a parfois prétendu. Cela dit, Schopenhauer n'est pas entièrement innocent de cette surestimation courante de la valeur heuristique de l'art dans sa pensée, tant il lui arrive de caractériser par le mot *Wesen* l'appréhension intensifiée du monde que

Or, c'est précisément à cette distinction entre essence et Idée – autrement dit : à la contemplation – qu'échappe pour sa part la musique. L'auteur du *Monde* insiste à plusieurs reprises sur cette irrelevence de la musique à l'égard de l'ordre représentatif, même pur, qui annonce pour elle une expérience d'un autre genre que celle caractérisant les autres arts et interdit de la mesurer à l'aune des critères valant à leur propos – et en premier lieu, la beauté, comme le relèvera fortement Richard Wagner dans son *Beethoven* de 1870, assurément le plus schopenhauerien de ses écrits :

C'est cet apaisement dans le pur plaisir de l'apparence qui, transposé de l'impression de l'art plastique à tous les arts, a été posé comme une exigence du plaisir esthétique en général et, en vertu de cette exigence, a fait naître le concept de beauté qui, dans notre langue, selon la racine du mot, est clairement en rapport avec l'apparence (*mit dem Schein*) [comme objet], et l'intuition (*und dem Schauen*) [comme sujet]¹⁵.

L'irréductibilité de la musique à l'objectivité empirique, qui l'exclut *de jure* du champ de l'idéalité, statue du même coup de son indépendance à l'endroit du monde agencé selon ces Idées organisatrices auxquelles elle n'a précisément plus affaire, lui indiquant par là l'extraordinaire de sa destination, à l'écart de l'ordre esthétique instauré par la conaturalité de la beauté et de la visibilité : « La musique [...] est tout à fait indépendante du monde phénoménal, elle l'ignore absolument, elle pourrait pour ainsi dire subsister même si le monde n'était pas¹⁶ ». Son lieu sera donc la seule région possible sinon chez Schopenhauer, qui a révoqué tout autre ordre que ceux de la volonté et de la représentation : en amont des choses, préalablement au réel constitué, soit au voisinage immédiat de l'essence préobjective du monde : « comme nous l'avons dit, la musique se distingue de tous les autres arts parce qu'elle n'est pas reproduction (*Abbild*) du phénomène ou, pour mieux dire, de l'objectivité adéquate de la volonté, mais est la reproduction immédiate de la volonté elle-même et qu'elle représente (*darstellt*) le métaphysique dans le monde physique, la chose en soi de chaque phénomène¹⁷ ». Appropriée à l'en-soi du monde tel qu'il se manifeste (dont on peut deviner déjà qu'elle en partage le mode de donation) plutôt qu'à ses objectivations, même idéales, la

procure le regard esthétique, afin de souligner aussi bien la qualité eidétique de l'art que la dignité ontologique de l'Idée par opposition au regard commun et à la chose sensible – l'Idée devenant l'« état quintessencié », l'« essentiel », de cette chose empirique. Un emploi qui prête alors à confusion.

15. *Op. cit.*, p. 91. Le traducteur ajoute en note que « *Schauen* et *schön* viennent d'une racine commune *skau sku* qui a formé une dérivation importante dans les langues indo-européennes ». Schopenhauer avait lui-même du reste relevé, à la faveur du rapprochement qu'il opère entre l'allemand *schön* et l'anglais *to show* (montrer), l'appareillage de la beauté à la visibilité, et donc aux Idées (*Parenga und Paralipomena*, « Zur Metaphysik des Schönen », § 211 – SWV, S. 500/Trad. Jean-Pierre Jackson (désormais *Jn.*), p. 753.

16. *Monde*, *op. cit.*, p. 502/p. 329/SWI, S. 359. Je reviendrai sur cette déclaration étonnante.

17. *Ibid.*, p. 512/p. 335/S. 366, mod.

musique de la sorte désigne dans le même temps qu'elle l'outrepasse la limite des autres arts, tout encore inscrits dans la corrélativité des éléments de la conscience pure : moins déterminée qu'ils le sont, elle en dira plus qu'eux sur l'essence du monde et de la conscience dans la mesure exacte où elle en dira moins sur ce monde lui-même. Une exception et un privilège ontologiques qui permettent à Schopenhauer cette phrase, qui aura tant fait parler d'elle :

À supposer qu'on réussisse à donner par des concepts une explication de la musique qui soit parfaitement exacte, complète et précise, autrement dit qui soit une répétition (*Wiederholung*) détaillée de ce dont elle est l'expression, elle serait du même coup une répétition et une explication suffisantes du monde en concepts, ou lui serait tout à fait identique ; elle serait alors la vraie philosophie¹⁸.

La musique réduit autant qu'il se peut la distance que la structure eidétique de l'expérience esthétique maintenait entre le sujet et l'essence et, en ceci même qu'elle cesse de relever de la connaissance (qu'elle cesse, autrement dit, d'avoir un objet), rejoint l'expérience intime et irrévéléable dans laquelle se donnent ou se contractent la nature et le sens des phénomènes – mais aussi où s'élabore cette mondanité elle-même, comme nous allons le voir. Affranchie des exigences mimétiques propres aux arts figuratifs parce que libérée de l'objectivité, accordée à la spontanéité que recouvre la représentation en général, dont elle ne fait pas moins que reproduire à sa manière le soubassement, la musique fournit de l'une comme de l'autre un aperçu unique et irremplaçable – celui même que doit réfléchir une philosophie qui entend exposer le déchiffrement intégral du monde.

Sans doute un tel pouvoir de révélation supérieur accordé à la musique n'est-il pas neuf. Dès 1799, au matin du mouvement romantique, Wackenroder et Tieck l'avaient pour cette raison placée au sommet de l'activité artistique. Mais l'auteur du *Monde* aura doté ce privilège d'une caution philosophique autrement circonstanciée, l'intégrant au sein d'une esthétique complète et la fondant en une théorie de la connaissance et jusque dans la physiologie, quand elle ne lui aura pas trouvé des correspondances avec l'ordre naturel... Une inscription systématique qui du reste l'embarrasse par son exhaustivité même, tant s'y entrecroisent sans cesse et empiètent l'une sur l'autre idéalité de la connaissance et approche empirique ou objective.

Mais bien sûr c'est l'angle transcendantal qui constitue la voie essentielle de la compréhension schopenhauerienne de la musique et de sa profondeur. Une voie que signale surtout cette remarque faite comme en passant et si insuffisamment aperçue disant que « le mode de perception de la musique s'accomplit uniquement dans le temps et par le temps, à l'exclusion totale de l'espace et sans influence aucune de la connaissance de la causalité, c'est-à-dire

18. *Ibid.*, pp. 514-515/p. 338/S. 369, mod. Une idée qui est sienne depuis 1815 au moins, comme en témoigne son *Nachlass* (*Der handschriftliche Nachlass*, éd. Arthur Hübscher, München, dtv, 1985 (5 Bände), Bd. 1, « Frühe Manuskripte (1804-1818) », *Manuskripte 1815*, Bogen Z,Z,Z, n° 480, S. 322).

de l'entendement¹⁹ ». Une propriété véritablement nodale, tant c'est elle déjà que la théorie de la connaissance puis la philosophie de la nature donnaient, chacune selon sa perspective, pour caractéristique des révélations les plus originaires. Il faut là s'y arrêter.

LE SUJET COMME VOLONTÉ

On a eu grand tort de faire bon marché des indications données par Schopenhauer quant à l'ordre selon lequel aborder ses œuvres : une telle incurie aura causé un préjudice immense à la réception de sa pensée. Négliger, ainsi qu'on l'a tellement fait, la *Quadruple racine du principe de raison suffisante* de 1813 pour se concentrer sur le seul *Monde* en dépit de ce qu'il prescrivait, revient en effet à se priver de la source principale d'intelligence du mouvement de cet *opus magnum* lui-même comme du processus de sa réécriture constante. C'est-à-dire du trajet même de la pensée du philosophe.

La leçon principale de la *Quadruple racine du principe de raison suffisante*, outre la disqualification programmatique de tout usage transcendant du principe de raison suffisante et alors de la possibilité d'une autonomie rationnelle, est en effet la subordination de la subjectivité et de la connaissance à un élan échappant à la représentativité et antérieur à celle-ci, qui doit s'en avouer tributaire. Une excavation de la *Vorstellung* rendue possible par une considération qui, en dépit de sa revendication kantienne, a délaissé le plan des conditions de possibilités pour envisager la manière effective dont est appropriée la matière du phénomène.

Cette orientation génétique trouve sa clé dans les rapports redéterminés entre les intuitions formelles *a priori* de l'expérience. L'espace et le temps, contrairement à ce qu'en dit l'« Esthétique transcendantale », ne peuvent selon Schopenhauer œuvrer séparément : ni l'illimitation de la succession temporelle ni celle de la coexistence spatiale ne sauraient isolément rendre possible une représentation intuitive, et il faut donc pour donner lieu à une expérience que ces deux formes soient liées *a priori*. La présence des phénomènes à un moment et en un lieu est ainsi fonction de la limitation réciproque du temps et de l'espace, laquelle est une dépendance. Et c'est l'entendement qui assure *a priori* cette liaison nécessaire²⁰. L'entendement, de la sorte, intervient avant l'existence de la représentation, que son intervention vise précisément à constituer ; les données sensibles ne connaissent donc pas de moment

19. *Loc. cit.*, pp. 517-518/p. 340/S. 371.

20. *De la quadruple racine du principe de raison suffisante*, Paris, Vrin, 1991, § 19, p. 67 (désormais *QR*). Je cite le texte de la première édition (1813) selon la traduction qu'en donne François-Xavier Chenet dans le volume qu'il a fait paraître avec Michel Piclin et où figure également la seconde édition, très remaniée, de 1847. Quant au texte original, je me réfère pour cette version de 1813 au vol. III de l'édition réalisée par Paul Deussen (*Arthur Schopenhauers Sämtliche Werke*, München, Piper & Co, 1911-1942), l'une des rares à donner l'œuvre dans son état premier.

théorique où elles se trouveraient pures de l'intervention catégorielle : l'intuition s'avère, en ce sens précis et limitatif, intellectuelle.

À cela s'ajoute une préséance à même cette relation *a priori* des formes pures dans la représentation, opposée là encore à la formulation kantienne, ou à tout le moins infiniment plus appuyée qu'elle²¹. Le sujet, écrit en effet Schopenhauer, « ne connaît *immédiatement* que par le sens interne, le sens externe étant à son tour l'objet du sens interne qui perçoit les perceptions du premier... ». Ce sujet est donc soumis, « pour ce qui est de la présence immédiate des perceptions dans sa conscience, aux seules conditions du *temps* à titre de forme du *sens interne*²² ». Il y a donc, antérieurement aux représentations sensibles formant le champ de la connaissance proprement dite, une zone ou un ordre plus originaire. Une zone de « représentations simples », « fugitives²³ », données dans le temps seul, saisies préalablement à l'activité spontanée de l'entendement, qui les suppose au contraire. Mais pour cela, il faut que ces représentations immédiatement présentes soient dans un « rapport causal (*Kausalverhältnis*) avec une autre des représentations complètes appartenant au tout de l'expérience²⁴ ». Une représentation privilégiée qu'il appelle « objet immédiat », et qu'il désigne comme le corps propre (*der eigene Leib*).

Nonobstant le caractère un peu malhabile encore de sa formulation, que viendront corriger le *Monde* et la deuxième édition, en 1847, de la Dissertation, Schopenhauer réalise une percée décisive : condition permanente du sujet et point de départ de l'intuition de tous les objets, le corps propre est un flux d'impressions (*Eindrücke*, bel et bien), soit un vécu affecté, « impressionnel », préalable à la constitution phénoménale, antérieur à toute corrélation avec le sens externe, précédant donc toute sensation localisée. Et c'est à partir de cette durée intime, pathique, affection pure, qu'est rendue possible la connaissance, et alors le corps étendu, empirique. Ainsi le monde proprement dit, le monde comme représentation, s'établit-il à partir d'un senti pâti comme chair.

Il est donc de bonne conséquence que Schopenhauer, aux deux seules classes d'objets possibles pour le sujet que retenait jusqu'alors la tradition, c'est-à-dire les « représentations empiriques complètes » (les phénomènes) et les produits de la raison (les concepts et jugements), doive ajouter, outre les intuitions pures du temps et de l'espace, une quatrième classe, formée d'un seul objet qu'il appelle « sujet de la volition ». Une exclusivité que cet objet – ce mot étant explicitement un pis-aller – tient à ce qu'il est donné au seul sens interne²⁵, contrairement à ce qui prévaut pour les trois autres classes d'objets. Or, c'est précisément cette exceptionnalité qui fera toute sa valeur : lui seul en effet permettra au sujet de sortir de l'ordre représentatif et d'obtenir une information sur sa nature hors du champ de la conscience proprement dite.

21. *Critique de la raison pure*, « Esthétique transcendantale », § 6 C.

22. *QR*, § 20, *op. cit.*, p. 68/S. 23. Les soulignements sont de Schopenhauer.

23. *Ibid.*, § 21, p. 70/S. 26.

24. *Ibid.*

25. « *Nur dem innern Sinn gegeben* », *ibid.*, § 41, p. 110/S. 71.

Si en effet, argumente Schopenhauer, la proposition « je connais » est analytique en ce que la connaissance du moi « c'est-à-dire du sujet de la connaissance et du jugement » est un prédicat toujours déjà posé préalablement avec elle, la proposition, « je veux » est quant à elle synthétique *a posteriori*. Une proposition dont il dit qu'elle est « très vraisemblablement la plus ancienne des propositions d'expérience dans toute conscience, *celle avec laquelle la connaissance commence*²⁶ ». Une précision capitale en ce qu'elle signale tout à la fois le caractère singulier du sujet de la volition, la possibilité d'une expérience de soi qui ne relève pas de la représentation, et une généalogie de la connaissance.

Car alors que le sujet de la proposition analytique « je connais » ne se trouve pas formé par une synthèse mais est donné originairement comme la condition de la représentativité, et qu'ainsi « être sujet » ne signifie strictement rien d'autre que « connaître » – ce qui interdit à ce sujet comme à la connaissance d'être eux-mêmes connus puisqu'ils relèvent d'emblée de cette relation qu'ils constituent, et qu'ils ne sauraient consister en dehors de cette relation même tant ils se trouvent complètement dépendants l'un de l'autre et n'existent que par elle, qui fait tout leur sens²⁷ –, alors donc que la conscience qu'ils forment ensemble s'avère privée de lumière quant à elle-même, le sujet peut nonobstant faire une expérience de soi. Une expérience, qui cependant ne sera pas connaissance *proprio sensu*, mais épreuve dans le seul sens interne. C'est-à-dire faite à même cette durée affectée repérée plus haut comme le soubassement de la phénoménalisation. De même, en effet que les représentations, objets de la connaissance, ne pouvaient être considérées comme des données réellement primitives entendu que l'union *a priori* des formes du temps et de l'espace assurée par l'entendement qui les constitue s'opérait à partir d'une strate de réalité plus initiale, de même, corrélativement, le sujet de la connaissance ne peut être admis comme premier dans la sphère subjective. Il y a en lui quelque chose de plus intime que sa fonction connaissante, sur lequel celle-ci repose de la même façon que ses objets reposent sur les affects du corps propre ; un quelque chose de plus originaire qui, contrairement au sujet de la connaissance, est saisi immédiatement, s'il n'est pas connu véritablement.

Ainsi : le sujet vient à lui-même en tant qu'un « je veux », s'appréhende tout intimement selon la volition dans le seul sens interne. On n'en dira rien de plus, car on ne saurait connaître la manière dont s'opère cette appropriation que le sujet peut avoir de lui-même voulant et en le mouvement de laquelle il s'établit connaissant, précisément. Comme Schopenhauer le dit lui-même, cette identité (*Identität* en 1813 puis *Zusammenfallen* plus tard) du sujet du vouloir avec le sujet connaissant, qui fait que le mot « moi » les renferme et les désigne tous deux, est absolument inexplicable puisque

26. *Ibid.*, § 42, p. 111, trad. mod./S. 72.

27. « Avec le sujet, l'objet se trouve aussitôt posé (car sans cela le mot même n'a plus de signification) et réciproquement, l'objet avec le sujet » (*ibid.*, § 42, p. 111/S. 72).

les règles valant pour la connaissance des objets ne sont justement pas – pas encore – de mise, elles dont la pertinence commence avec des représentations complètes, c'est-à-dire des représentations sensibles proprement dites. On ne peut alors, conclut-il, qu'appeler cette identité le miracle par excellence²⁸. Schopenhauer, conséquent, s'arrête là ; mais ce « miracle » est suffisamment éclairant. Qu'est-ce en effet que la volition (*das Wollen*) ? Survenant dans la seule forme pure du temps, elle ne relève pas encore de la connaissance, et ne peut être décrite. On ne la dépeindra donc qu'à partir d'états apparentés se laissant mieux appréhender ; et c'est, quoique avec précaution – le philosophe avertit notamment que « ce qu'il y a d'essentiel en la volition n'apparaît autrement nulle part et ne peut être subsumé sous aucun autre concept » –, en la pensant comme désir (*Wunsch*) qu'on la saisira au plus près²⁹. C'est ainsi comme le mouvement ou la spontanéité de la tendance surgissant dans le sens interne qu'advient le sujet : c'est comme appétition qu'il se contracte, et c'est comme sujet désirant qu'il se saisit alors, prenant acte de lui-même. La conscience se constitue donc mystérieusement sur fond de vouloir – et avec elle, en cette motion même, le monde. Mais encore n'est-ce qu'au terme de ce mouvement, une fois qu'il s'en est établi comme connaissant, que le sujet peut avoir des volitions particulières, les connaître comme telles et signifier alors ce qu'il désire au moment où il le désire. Ce qui revient à dire que ce n'est que dans la conscience que le vouloir se qualifie pour devenir tel désir présent, lié à tel objet singulier. Sinon, préalablement à cette conscience, la volition semble plutôt être une disposition sans contenu, une impulsion générale, une pure tendance – on aura compris qu'il s'agit là de la première et discrète entrée en scène de la Volonté, personnage principal de la suite de l'œuvre de Schopenhauer. Dont on voit cependant, pour le dire trop vite, à quel point elle doit pour sa nomination – et donc pour sa bonne compréhension – au mode de son apparition, avec les précautions multipliées qui s'y signalent d'emblée ; et c'est bien à avoir négligé ou ignoré ces précautions, pourtant répétées sur tous les tons dans le *Monde*, que la réception critique du philosophe lui aura imputé à tort tant de choses – à commencer par une métaphysique substantialiste³⁰ !

C'est donc à un événement tout affectif, selon ce qui se déclare dans la durée intime, que doit d'être la conscience (c'est-à-dire, encore une fois, le sujet et son monde-corrélat), qui en surgit de manière énigmatique.

Or, ce n'est pas autre chose que le sujet découvre de lui-même dans l'expérience de son autodéchiffrement comme volonté, au livre II du *Monde*. Un deuxième livre dont la perspective s'est déplacée par rapport à celle du livre I (lequel reconduisait l'approche transcendantale de la Dissertation, bien qu'il n'en ressaisissait que d'assez loin parfois les leçons) : c'est l'horizon empirique

28. *Ibid.*, § 44, p. 115/S. 76.

29. *Ibid.* Mais Schopenhauer de préciser cependant par quelques exemples ce qui peut la séparer du désir proprement dit.

30. On trouve une revue critique de ces griefs habituels dans mon *Schopenhauer ou les Passions du sujet*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2007.

qui importe ici au philosophe, résolu à faire voir la nature du monde depuis ce monde lui-même. L'argument développé est célèbre : sans notre corps, la signification de notre existence phénoménale et du monde nous serait entièrement dérobée. Rien ne nous apparaîtrait autrement que selon la succession régulière qui caractérise le tissu sensible, et nous verrions ainsi nos actions suivre avec la régularité des lois physiques les motifs qui s'appresentent, et en resterions là³¹. Mais tel n'est justement pas le cas : notre corps est d'abord autre chose pour nous qu'une représentation, étant donné que ses affections sont au départ de l'intuition des représentations dans leur ensemble. Le sujet de la connaissance se trouve ainsi conaturel à ce corps préreprésentatif rendant possible l'appréhension objective selon une identité qui fait de lui – d'eux, si l'on maintient leur distinction théorique – cet *individu* que signifie le mot « moi ». Le corps, de la sorte, nous est aussi donné à nous-mêmes que nous-mêmes, avant toute objectivité. Une identité qui permet que soit levé le voile de la représentation : par elle en effet, et par elle seule, à partir de ce qui lui en échoit et qui est ce qu'il connaît le plus immédiatement, le sujet est en mesure de trouver la solution de l'énigme de son existence : le corps n'est pas que phénomène, il est encore volonté – le mot est donné. Tout acte réellement accompli par notre volonté est aussitôt et inévitablement aussi un mouvement de notre corps : nous ne pouvons vouloir un acte réellement sans constater aussitôt qu'il apparaît comme mouvement corporel. Non que l'un et l'autre soient comme la cause et l'effet : l'acte de la volonté et l'action du corps ne sont pas deux états objectifs différents que pourrait alors relier un tel rapport, par quoi s'autoriserait la déduction du second à partir du premier. Schopenhauer y insiste vivement : ils sont une seule et même chose (« *sie sind eines und dasselbe* ») donnée de deux manières différentes, l'une tout immédiate, l'autre comme une intuition pour l'entendement. L'action du corps n'est rien d'autre que l'acte de la volonté objectivé par la représentation ; la vie constatée du corps est la visibilité de ce qui fait son mouvement. D'où cet énoncé célèbre : « on peut dire en un certain sens que la volonté est la connaissance *a priori* du corps, et que le corps est la connaissance *a posteriori* de la volonté³² ».

Décisive, cette détermination du corps comme volonté a depuis le début concentré les suspicions. Pourtant, envisagée dans le fil de la pensée entière de Schopenhauer, elle ne saurait constituer une telle surprise, divine ou curieuse, tant la *Quadruple racine* a présenté l'émergence du sujet connaissant s'établissant comme tel à partir de volitions l'appropriant à lui-même, et signalé déjà le vouloir, état liminaire de la conscience, comme ce qu'il y a de plus originaire pour ce sujet quant à soi, arrêtant par là son identité avec le *Leib*. Pas plus impromptue n'est alors la désignation qui s'ensuivra de cette volonté comme le contenu ou l'en-soi de toute représentation, c'est-à-dire son élargissement au monde en sa totalité, bien que là encore les mots

31. *Monde*, § 18, *op. cit.*, p. 243/pp. 140-141/SWI, S. 156-157.

32. *Ibid.*, p. 245/p. 141/SWI, S. 158.

n'aient pas manqué pour signaler une utilisation audacieuse de l'analogie, une abstraction induite, ou encore une pure et simple « extrapolation » – toujours inconvenantes. Car une fois montré que ce sujet, surgi comme voulant, édifie à partir des impressions affectant son corps propre ses représentations, lesquelles en deviennent autant de ses motifs particuliers possibles, et donc qu'il établit comme ses objets ce qui d'emblée agit sur lui ou ce avec quoi il coïncide, il est assurément loisible de conclure que ses représentations sont elles aussi en leur fond volonté. Strictement corrélatifs à ce sujet qui les forme comme siens, les objets ne sauraient avoir une autre origine que celle qui est la sienne même. Aussi abruptes qu'elles aient pu paraître, les déclarations du livre II du *Monde* ne faisaient en réalité qu'avaler de telles avancées et les traduire dans la perspective naturelle qui est la sienne.

Et si Schopenhauer ne rappelle pas cette leçon à ce moment précis, c'est qu'il peut à bon droit juger son lecteur averti (il a dans sa préface expressément posé la lecture préalable de la Dissertation comme condition nécessaire à la pleine entente de l'*opus magnum*), mais surtout parce qu'ainsi le veut précisément le projet même du *Monde*, qui entend conjuguer les deux points de vue possibles sur l'univers, le point de vue transcendantal et celui empirique. L'horizon étant cette fois la nature elle-même plutôt que ses conditions de possibilité, c'est à partir du corps intuitionné et de ses mouvements sensibles, objectifs, que Schopenhauer dégage l'en soi de la représentation – voilà pourquoi, conséquent, il ne s'en tient pas à sa propre analyse de la concomitance du sujet et de ses représentations développée par la *Quadruple racine* mais a recours à l'analogie requise par le point de vue qui est le sien ici et que légitime précisément le double caractère du corps, à la fois volonté préreprésentative et représentation mondaine parmi d'autres, pour déterminer les objets qui lui font face comme étant faits de la même essence que lui-même³³. Pour autant, ce déplacement du regard n'autorise nullement l'oubli des considérations préalables – logiquement antérieures – formulées par Schopenhauer, pas plus que de conclure à une inconséquence ou d'accuser sa philosophie de la nature de reposer sur un subterfuge opportunément controuvé. Réinscrite dans le cours intégral de sa pensée, sa détermination du corps et du monde comme volonté ne paraît plus chose inattendue ni exorbitante : du point de vue de la dianoiologie transcendantale, l'affaire était au contraire entendue.

LA MUSIQUE À LA NAISSANCE DU MONDE

De la sorte, la remarque, au § 52 du *Monde*, selon laquelle la musique est unique parmi les arts à être donnée dans le temps seul et indépendamment de l'entendement – c'est-à-dire de la représentativité – est loin d'être

33. Ce qui, précisément, ne lui aurait pas été nécessaire s'il s'était confiné au seul point de vue idéaliste qui était le sien, et par quoi il s'expose précisément au reproche de procéder à un saut ou de céder à une pure décision.

anecdotique ou de tomber *ex abrupto*, mais véhicule au contraire une très forte charge philosophique, établie bien en amont de ce passage. Car tel est très exactement, on vient de le voir, ce que Schopenhauer déclarait en 1813 de la volition, soit de l'émergence du sujet et du monde, et qu'en 1818 la philosophie de la nature affirmait à son tour dans son horizon propre pour caractériser l'expérience faite de la volonté en le mouvement du corps. La musique apparaît sous les conditions mêmes qui sont celles de la volonté en général, selon cette protophénoménalisation caractérisant tant l'advenir à soi du sujet – et donc l'éclosion de son monde-corrélat – que la saisie de l'intimité préreprésentative de l'individu, où se laisse déchiffrer l'univers empirique. Ce n'est donc rien de moins que l'ouverture liminaire de l'apparaître, la donation même du réel en son sens, avant toute objectivité, que réeffectue la musique, qui s'avère alors reproduction artistique de la constitution du phénomène aussi bien que de son essence, répétition de l'amont affectif de la *Vorstellung* autant que répétition de son en-soi – que seule la différence des perspectives dans lesquelles ils sont abordés distingue de la sorte –, et c'est le corps propre qui en constitue l'unique et véritable clé... Se déployant dans la temporalité seule, épousant le cours intime, préempirique du sujet, la musique retrouve de toutes les façons le départ du monde. En cela, elle est d'emblée toujours cette copie (*Abbild, Nachbild, Nachahmung*), cette répétition (*Wiederholung*) du monde qu'en déclare Schopenhauer – manifestement en recherche d'un vocabulaire adéquat dans ces pages qu'encombre l'enchevêtrement des approches –, et ce préalablement à toute correspondance avec la série graduée des règnes naturels ou les rapports des fréquences vibratoires physiques déclarés et analysés par ailleurs d'un point de vue positif. Voilà pourquoi Schopenhauer peut écrire que « La musique est tout à fait indépendante du monde phénoménal, elle l'ignore absolument, elle pourrait pour ainsi dire subsister même si le monde n'était pas³⁴ », tant elle ne doit précisément rien au phénomène. L'on aura tout reproché à la fameuse déclaration selon laquelle « on pourrait appeler le monde aussi bien de la musique incarnée (*verkörperte Musik*) que de la volonté incarnée³⁵ » : on a surtout trahi ce faisant n'avoir pas vu que le mode de manifestation de l'une comme de l'autre est le même, et que c'est à l'apparition de ce monde – soit à la théorie transcendante de la connaissance – qu'il s'agit tout d'abord de reconduire cette déclaration pour la comprendre. Il faut y insister : véritable « phénoménologie en acte » de la volonté, et alors de l'univers objectif qui s'édifie à partir d'elle, la musique ne constitue cet accès immédiat à l'en soi qu'en tant qu'elle investit le cours même du sujet en son advenir, qui est tout aussi bien celui de la représentation : l'essence révélée par les mouvements du corps n'est pas autre que l'intériorité liminale

34. *Ibid.*, p. 503/p. 329/SWI, S. 359.

35. *Ibid.*, p. 512/p. 336/S. 366. Une formule qui est sienne dès 1816 (comme presque tout, à vrai dire, de sa pensée musicale), ainsi qu'en témoigne son *Nachlass* (Bd. 1, *op. cit.*, p. 352).

et instauratrice de la subjectivité. Une fois encore, la métaphysique de la volonté ramène à la théorie de la connaissance, qu'elle rejoint *via* la perspective qui lui est propre.

C'est donc à des moments différents de la subjectivité de même qu'à des états distincts de la réalité que renvoient la musique et les arts. Alors que ces derniers offrent à contempler la présence intègre des choses, leur apparence parfaite et insistante, la musique donne à entendre leur apparaître, leur appréhension originelle : non plus le phénomène, même élevé à l'Idée, mais le mouvement de sa phénoménalisation, la naissance du monde plutôt que la multiplicité hiérarchisée de ses formes organisatrices. Et alors, en lieu et place d'un sujet pur entrappartenu à l'objet pur de sa contemplation, du sujet métémpirique de la conjonction idéelle – soit de l'état cristallin de la conscience –, la constitution subjective elle-même, le surgissement pathique de cette conscience – l'existence contractée en le pâtir aveugle. Autrement dit, au lieu de la déprise extatique du sujet esthétique et de la suspension de son habitation usuelle, la passivité sans recul de ce sujet reconduit à son propre commencement, à son appropriation inaugurale, par la réitération de son sentir initial de lui-même. D'où le caractère si pressant de la musique et son effet plus puissant que tout ce dont sont capables les autres arts³⁶.

Avec ceci que, survenant selon la radicalité qui est la sienne, la musique rappelle et entraîne bien plutôt la volonté qu'elle ne la suspend. La présence enchaînée et sans distance du sujet à l'apparition de la musique, cette captivité dont Schopenhauer en 1844 et 1847 cherchera dans le système auditif le témoignage physiologique se situe aux antipodes de l'affranchissement momentané de sa présence à soi caractéristique de l'intuition pure. Le temps de la musique est celui même du sujet, il est alors celui de l'existence – et donc de la volonté. Voilà pourquoi Schopenhauer peut se rallier à la thèse traditionnelle (à laquelle le mouvement romantique venait tout juste de conférer une intensité et un relief nouveaux) faisant de la musique l'expression privilégiée des sentiments. Un ralliement qu'il opère à l'occasion de ses analyses de la mélodie. Habitation par excellence de la temporalité, instrument majeur de la temporalisation effectuée par la musique, la mélodie paraît naturellement accordée à l'intériorité :

« Elle dépeint toute émotion, tout effort, tout mouvement de la volonté, bref tout ce que la raison subsume sous le concept étendu et négatif de sentiment (*Gefühl*) et qu'elle ne saurait contenir dans ses abstractions. C'est pourquoi on a toujours dit que la musique était le langage du sentiment et des passions (*Leidenschaften*), de même que les mots sont le langage de la raison³⁷. »

Non que la mélodie soit seule dotée de capacité expressive : l'auteur du *Monde* accorde un tel pouvoir aussi aux tempi (pour lesquels il propose une

36. « *Viel mächtiger und eindringlicher [Wirkung] als die der andern Künste* », *ibid.*, p. 503/p. 329/S. 359.

37. *Ibid.*, pp. 506-507/p. 332/S. 362, mod.

forme de typologie) et, quoique dans une mesure moindre, au rythme, ainsi surtout qu'à l'harmonie, soulignant tant en 1818 qu'en 1844 l'efficace merveilleuse à cet égard des modes majeur et mineur comme des dissonances. Cependant, ils se trouvent tous intégrés par la mélodie, qui en use et les configure comme ses moyens : c'est elle qui constitue leur occasion, et non le contraire. Ainsi, exemplairement, les intervalles, harmoniques ou non, à travers lesquels elle erre, et dont Schopenhauer dit précisément qu'ils « expriment les formes multiples des aspirations de la volonté et leur réalisation » apparaissent essentiellement comme les contours obligés du chemin qu'elle trace en s'éloignant puis revenant à la tonique, par quoi elle divulgue « les plus profonds secrets du vouloir et du ressentir humains³⁸ ». L'harmonie, la « dimension verticale », se trouve ainsi fonction de la conduite mélodique, du « *ductus* horizontal », et disposée par ses desseins ; son caractère expressif s'actualise réellement au sein de la ligne que celle-ci déploie.

Sans doute un tel privilège accordé à la mélodie n'était-il pas en soi chose extraordinaire, ni neuve : en témoignait à ce moment-là la vogue continue de l'opéra. Simplement, ce privilège expressif trouve chez Schopenhauer une caution multipliée. Car, en sus de se dérouler selon le mode de manifestation de la musique – jusqu'à la caractériser presque entièrement – et d'exposer ainsi la teneur même de la subjectivité, la mélodie reçoit de la métaphysique de la nature, dans un horizon objectif cette fois, une ratification supplémentaire (quoique problématique) de sa prééminence. Cela *via* la célèbre analogie proposée entre l'échelle musicale et les différents degrés de la nature, soit l'architectonique générale des Idées. Une analogie selon laquelle aux sons les plus graves sont dits correspondre les corps inorganiques, la matière inanimée, la masse des planètes, soit les états inférieurs de l'objectivation de la volonté ; aux sons intermédiaires, les échelons placés au-dessus : le monde végétal et animal ; et aux sons supérieurs, ceux destinés à « la voix principale » et promis par là au *mélòs*, la volonté à son degré d'objectivité le plus haut : l'homme. Une analogie selon laquelle encore les éléments de la série sonore se relie comme les inflexions d'un son fondamental, à l'instar des états naturels qui déclinent au travers de leur graduation à partir de sa patéfaction première la volonté unique dont ils sont faits, et qui aboutit dans la correspondance entre l'homme comme objectivation sommitale de l'essence et la mélodie en tant que musique accomplie. Un parallélisme (*Parallelismus*) entre la musique et les Idées, en d'autres termes, qui permettra à Schopenhauer de parler en 1844 d'une « origine naturelle du système musical », et qui fait alors de la musique une objectivation de la volonté au même titre que le monde, établissant entre eux ce point de comparaison (*Vergleichungspunkt*) par lequel la musique peut être dite cette « image », cette « reproduction » ou cette « imitation » du monde³⁹.

38. *Ibid.* (S. 363), mod.

39. *Ibid.*, p. 503/pp. 329 & 328/S. 360 & 358. André Fauconnet (*L'Esthétique de Schopenhauer*, Paris, Alcan, 1913, pp. 342 *sq.*) a résumé en un tableau synoptique ce régime d'analogie.

Un rapport d'imitation qu'entérinent et valident de surcroît les « règles très rigoureuses dont elle ne peut s'éloigner sans cesser d'être musique », elles aussi liées à l'univers objectif en tant qu'elles « s'expriment en nombres », et sur lesquelles Schopenhauer s'attardera en 1844 pour proposer une analyse numérique de l'harmonie et du rythme.

Une analogie pourtant qui ne convainc guère, à dire vrai, tant ces correspondances prétendues avec la nature se montrent en réalité hétérogènes à la musique elle-même ou seulement limitrophes, rapportées « du dehors ». Schopenhauer du reste en convient tout le premier, précisant après avoir d'entrée affirmé que l'« exercice mathématique inconscient d'un esprit qui ne sait pas qu'il compte » par quoi Leibniz caractérisait la musique ne vaut en réalité « que pour sa signification extérieure », qu'il n'est pas question entre elle et les Idées d'une ressemblance directe (« *keine unmittelbare Ähnlichkeit* », écrit-il), avant de rappeler qu'« il ne faut pas oublier que la musique n'a aucun rapport direct, mais seulement médiat » avec de telles analogies, vu qu'elle exprime l'en soi des phénomènes plutôt que ces phénomènes eux-mêmes⁴⁰. Un écart dont on trouvera une attestation supplémentaire dans la déclaration selon laquelle ce rapport imitatif est « nécessairement supposé d'après l'analogie » – elle-même oblique – établie entre musique et monde⁴¹... L'effet explicatif lié à l'inscription systématique est donc relativisé à peine émis, et la musique garde en réalité son mystère au regard de toute approche positive.

D'autant que cette configuration analogique manque en fin de compte l'effet de corroboration qui devait être le sien quant à la valeur de la mélodie. Schopenhauer, on l'a vu, confie cette dernière à la seule ligne supérieure, qu'il déclare « conduire l'ensemble » en tant qu'elle « poursuit d'un bout à l'autre avec une entière liberté l'enchaînement significatif et ininterrompu d'une seule pensée ». Le *continuum* musical est ainsi assuré uniquement par la voix du dessus (l'auteur du *Monde* conteste à plus d'une reprise la possibilité que les voix inférieures – la basse surtout – exécutent vraiment une mélodie continue et libre, disponible entièrement pour ses propos expressifs) ; laquelle voix, entraînant les autres que son déploiement actualise et modèle, concentre sur elle les traits caractérisant la mélodie elle-même. Une voix supérieure qui suppose toutes les autres de même que le sommet de l'objectivation naturelle suppose tous les degrés précédents, et qui se signale donc dans l'ordre harmonique comme l'équivalent du sujet rationnel dans la hiérarchie des manifestations de la volonté. La mélodie

40. « [...] *kein direktes, sondern nur ein mittelbares Verhältnis* », *ibid.*, p. 509/p. 334/S. 364. Voir aussi p. 329 (S. 360). Et il en va de même des proportions mathématiques par lesquelles on en rend compte, qui ne sont en réalité que des signes, distincts de la réalité qu'ils signifient (p. 502/p. 328/S. 357-358). Une précision que suivra quelques lignes plus bas l'aveu par Schopenhauer du caractère problématique de ses propositions analogiques. En 1851, il parlera d'analogie sans similitude (« *vollkommene Analogie, jedoch gar keine Ähnlichkeit* ») pour caractériser le rapport de la musique et du réel (*Parerga und Paralipomena I*, « *Fragmente zur Geschichte des Philosophie* », § 2, SWIV, S. 531/Jn., p. 41).

41. *Ibid* (§ 52). Je souligne.

s'affirme de la sorte comme la manifestation de cette volonté en son état supérieur :

J'y reconnais le degré le plus élevé de l'objectivation de la volonté, la vie et les aspirations réfléchies de l'homme. [...] Ainsi raconte-t-elle l'histoire de la volonté éclairée par la réflexion (*Besonnenheit*), cette volonté dont l'empreinte dans la réalité est la série de ses actes [de l'homme]⁴².

De même que l'homme conscient se projette dans l'avenir et, choisissant entre les possibles, mène sa vie selon la continuité de ses intentions et des actes qu'elles impliquent, la mélodie « a du commencement à la fin un développement suivi et significatif ». Toutefois, si cette analogie entre voix chantante et conscience raisonnable doit permettre de fonder en la nature le propre de la mélodie – c'est-à-dire le déroulement réglé, et alors sa supériorité sur l'harmonie –, son caractère limitatif éclate pourtant tout aussitôt, tant elle confine la musique dans une sphère indument resserrée, contradictoire avec toutes les déclarations précédemment énoncées quant à l'essence de la musique et son indépendance à l'endroit du monde phénoménal, son appropriation au contraire à l'en-soi du monde, son urgence et la force de son impact, qu'elle doit à relever de l'ordre pré-objectif du pur sentir... Du reste, Schopenhauer s'empresse à ce moment d'ajouter sans transition ni justification aucune que la mélodie « dit plus encore » que ce qu'il vient d'en prétendre : elle nous raconte aussi « la vie la plus secrète » de ce vouloir, dont elle peint « chaque émotion (*Regung*), chaque élan, chaque mouvement » – tout ce que la raison ne peut mieux que regrouper sous le concept négatif de « sentiment », à quoi s'arrête son pouvoir... Le sursaut est particulièrement révélateur : plutôt qu'à la seule continuité consciente, c'est bel et bien au désir en général, soit au plan affectif de la subjectivité, au seuil même de la conscience (comme en avertit son habitation uniquement temporelle) que correspond la mélodie et alors la musique ; et aucune analogie tentée avec la conscience constituée ou la rationalité – soit avec la représentation – ne pourra suffire à en rendre compte. Ce que confirmeront chacune à sa façon l'affirmation par le philosophe du caractère contingent des images provoquées par l'écoute musicale, sa déclaration de l'irréductibilité d'un air d'opéra aux paroles chantées, ou encore cette phrase disant que le compositeur écrit dans une langue que sa raison ne comprend pas⁴³. Définitivement, la considération empirique ou objective échoue à constituer le sésame de la musique⁴⁴.

42. *Ibid.*, p. 506/pp. 331-332/S. 362, mod.

43. « [...] *in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht* », *ibid.*, p. 508/pp. 332-333/S. 363 ; mais aussi pp. 510-514/pp. 334-337/S. 365-368, *passim*. Toutes choses que réaffirmeront les Suppléments de 1844.

44. On remarque que rien n'est entre-temps venu des sciences qui contredise ce constat de Schopenhauer. Des sciences qui toutes s'avèrent incapables de rendre compte du *phénomène musical* comme tel, qu'elles commencent fatalement par réduire au *fait sonore*, traité ensuite selon les procédures qu'elles appliquent aux objets mondains et spatiaux. C'est ainsi que l'acoustique opère une réduction physicienne de la gamme et des intervalles à des mouvements

C'est donc bien en tant que rapportée au vouloir que la mélodie aura trouvé sa comparaison la plus intéressante et sa caution la plus forte, au moment où Schopenhauer, parlant de son déroulement proprement dit, la rapproche du mouvement général de la volonté tel que le cadencent les flux et reflux du désir et de sa satisfaction :

L'essence de l'homme, c'est que sa volonté presse (*strebt*), c'est qu'elle se trouve satisfaite, et recommence à désirer, et ainsi de suite. D'ailleurs, son bonheur et son bien-être consistent en ce que le passage du désir à sa satisfaction, puis le passage de celle-ci à un nouveau désir s'effectue rapidement, car l'absence de satisfaction est souffrance, l'absence d'un nouveau désir est attente vide, langueur, ennui. De manière analogue, l'essence de la mélodie consiste en un constant écart, une digression sur mille chemins par rapport au ton fondamental [...] ; elle finit cependant toujours par revenir au ton fondamental. Par tous ces chemins, la mélodie exprime l'aspiration multiforme de la volonté, mais aussi, par sa résolution harmonique ou plus encore par son retour ultime à la tonique, la satisfaction⁴⁵.

Mais encore cette relation faite entre les dessins mélodiques et les mouvements de la volonté doit-elle être entendue avec précaution. Le caractère non représentatif de la musique et sa vocation à l'en-soi interdisent en effet de penser qu'elle correspond à des réalisations particulières du vouloir, et qu'elle restitue « telle ou telle joie particulière et déterminée, telle ou telle affliction, ou douleur, ou terreur ou épouvante, ou telle allégresse, ou gaieté, ou telle sérénité⁴⁶ ». Schopenhauer en avertit lui-même, rappelant que la musique « n'exprime pas le phénomène, mais uniquement son essence intime » : c'est bien la volonté « comme telle », en tant qu'essence une, préalablement à toute spécification comme à toute circonstance, que répète la musique – ce qui suffit à statuer de son irréductibilité aux mots et aux différents sentiments par eux exprimés dans les textes que, selon les genres qu'elle emprunte, elle est amenée à chanter⁴⁷.

vibratoires et à des rapports de fréquences, lesquels mesurent en réalité les mouvements de l'air ; que le calcul mathématique attribue des mesures de dissonance identiques pour des accords que l'oreille sépare immédiatement, et qu'il faut renoncer à un système de sons absolument purs et consonants tant les nombres par lesquels les sons peuvent être exprimés ne sont pas rationnellement déductibles les uns des autres ; que la physiologie aborde le 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 ; et que le son entendu dans les expériences de la psychologie introspective est un stimulus isolé, prédéterminé par les conditions expérimentales, répondant à des questions posées en termes physico-physiologiques, et n'est aucunement un son *musical*. Quant à l'imagerie cérébrale, elle ne fait à aucun moment accéder à la qualité propre d'une expérience, et ne délivre pas de son ni, moins encore, de musique.

45. *Ibid.*, p. 507/p. 332/S. 362-363, mod. Un rapprochement répété en termes identiques (accompagnés de précisions plus techniques) dans les *Suppléments* de 1844. Je n'insiste pas ici sur ce que ce rapprochement doit pour son détail à la musique de l'époque.

46. § 52, *loc. cit.*, p. 509/p. 334/S. 364.

47. Schopenhauer revient à plusieurs reprises sur cette irréductibilité de principe de la musique à la parole, condamnant les illusions que peut à cet égard entretenir l'opéra, qu'il qualifie d'« invention antimusicale pour les esprits antimusicaux ». En 1818, il parle ainsi d'un caractère permutable des mots en regard de la mélodie (*ibid.*, p. 513/p. 336/S. 367).

Quant à l'objection selon laquelle la musique, exprimant quelque chose de si général, n'exprime en fait plus rien du tout, elle pêche de relever tout entière d'une compréhension de la volonté selon une métaphysique substantialiste, sans prise en compte de sa révélation, laquelle n'est précisément jamais neutre : intimement appréhendée dans l'impulsion corporelle, la volonté l'est toujours d'une manière qualitative, que signale assez le mode justement de cette saisie. Dit dans l'ordre de la théorie de la connaissance : le sujet surgit et se reçoit selon la tonalité inhérente nécessairement à un tel ressentir inaugural. Une tonalité fondamentale, accordée à la généralité ou à la radicalité d'un tel surgissement sous-jacent encore à la conscience. Voilà pourquoi Schopenhauer pourra dire des symphonies de Beethoven qu'elles donnent les passions et les émotions humaines « seulement *in abstracto* et sans aucune particularité (*Besonderung*) » : « c'en est la forme seule, sans la substance, comme un monde de purs esprits sans matière⁴⁸ » ; puis, dans des lignes fameuses qu'il intercale après 1859 dans le texte de 1818, déclarer que la musique :

exprime *la joie même, l'affliction, la douleur, l'épouvante, l'allégresse, la gaieté, la sérénité elles-mêmes*, pour ainsi dire *in abstracto*, ce qu'elles ont d'essentiel (*das Wesentliche derselben*) sans aucun accessoire (*Beiwerk*), et par conséquent sans leurs motifs⁴⁹.

La musique dit le noyau du sentiment, sa constitution transcendantale en amont de la conscience et donc de tout objet selon le pâtre premier de l'existence, l'affectibilité sur laquelle fait fond toute affection singulière, la pure intériorité du pathos, préalablement à la structure intentionnelle du sentiment lui-même. On peut dire ainsi avec Ph. Grosos qu'elle révèle le (res)sentir à lui-même⁵⁰. Le « sentiment » exprimé par la musique est avant le monde et donc avant toute circonstance et toute relation, parce que préalable au sujet constitué, lequel au contraire en réadvient à lui-même ; l'on se méprend alors à vouloir corriger l'auteur du *Monde* en direction d'une psychologie du sentiment musical ainsi qu'y prétend Albert Bazaillas⁵¹.

Et c'est cette coïncidence de la musique avec le devenir subjectif qui lui assure d'être « comprise si parfaitement et si profondément, comme un langage tout à fait général dont la clarté surpasse même celle du monde sensible », et en fera comparer la netteté et la précision avec celle des figures géométriques et des nombres, « intuitifs et parfaitement déterminés⁵² ». Car alors, préalable au langage en même temps qu'à la représentation – les

48. Suppléments, *loc. cit.*

49. § 52, *loc. cit.*, pp. 509-510/p. 334/S. 364. Je rétablis les soulignements de Schopenhauer. La page où apparaît cette déclaration est presque intégralement faite d'une apostille à l'édition de 1859 du *Monde*.

50. « La musique et les limites du système », *Archives de philosophie*, 1993, p. 118.

51. *De la signification métaphysique de la musique d'après Schopenhauer*, Paris, Alcan, 1904.

52. § 52, *loc. cit.*, pp. 500 & 510/p. 327 & 334/S. 357 & 365-366, mod.

occurrences à son propos du mot *Sprache* que l'on trouve dans le § 52 ne relevant, je crois, que de l'usage partagé et des facilités de la communication – elle va nonobstant se trouver immédiatement comprise, avec même une justesse excédant toutes les exactitudes sémantiques, auxquelles elle ne peut être reconduite : « elle est pour nous totalement compréhensible et pourtant si inexplicable⁵³ ». Aussi indéniable qu'irréductible à la signification, autant irrécusable que peu déterminée – exactement comme l'existence, donnée tout comme elle –, la musique n'est pas non plus ce *symbole* qu'en devra faire le Nietzsche de la *Naissance de la tragédie* dès lors que l'en-soi aura cessé d'être infiniment proche, immanent à la réceptivité, pour se muer déjà en arrière-monde distinct... En deçà de la visibilité comme de la dicibilité, la musique se situe à l'exacte frontière de la nouménalité insondable, soit à la survenance même de la volonté proprement dite, dont elle a la fragrance. Une situation à laquelle elle doit ce privilège extraordinaire, tranchant sur les capacités des arts plastiques et représentatifs, gage supérieur de sa puissance comme de son éminence : le fait d'une appréhension sans représentation. Et c'est précisément de la mesure de cet écart entre une telle possibilité et les capacités moindres du concept, c'est-à-dire l'irréductibilité au savoir et au discours de cette proximité ontologique et de sa valeur alors de révélation, que sera né le regret philosophique de Schopenhauer : « Elle serait la vraie philosophie ! »...

POUR UNE PHÉNOMÉNOLOGIE DE L'INVISIBLE

C'est ainsi la constitution subjective, l'en-soi irréprésentable de la conscience, que répète la musique ; c'est à son appropriation originale qu'est reconduit le sujet auditeur, pour qui résonne en elle sa plus grande proximité à lui-même, préconsciente d'abord.

Il est à peine besoin de souligner la distance prise alors par Schopenhauer avec l'esprit de l'idéalisme allemand et avec le paradigme de la subjectivité moderne dans son ensemble, tant est d'emblée exclue chez lui toute possibilité de présence à soi entière et sans reste d'un sujet souverain, substantiel et consistant par soi, antérieur ou indépendant de ses représentations, et que caractériserait en propre et prioritairement la réflexivité. La subjectivité schopenhauerienne est au contraire provenue, ouverte, hors d'atteinte d'elle-même, sans tenue propre mais au contraire strictement corrélatrice à ce qui l'atteste comme subjectivité connaissante. Passible, incarnée véritablement, elle rejoint à chaque instant l'existence.

C'est dire à quel point la pensée de Schopenhauer se trouvait disposée à une authentique philosophie de la musique, qui s'inscrive véritablement dans l'ordre musical plutôt qu'elle ne l'articule à un plan hétérogène. Tout aussi bien, elle aura élevé la musique au rang de véritable modèle philosophique – et

53. « [...] *so ganz verständlich und doch so unerklärlich* », *ibid.*, p. 514/p. 337/S. 368.

pas uniquement d'un point de vue « épistémologique ». L'exemplarité musicale est sans aucun doute la ressource privilégiée d'une pensée de l'existence au réel qui révoquerait le primat de la conscience et même de toute transcendance ek-statique pour se faire approche d'une apparition sous-jacente à l'horizon de la perception, plus originaire que le monde, affranchie même de la norme du visible.

Aborder une chose selon la manière dont elle se donne à être reçue : tel a été le mot d'ordre *princeps* de la phénoménologie, synonyme de grands espoirs philosophiques dès les *Recherches logiques* de Husserl. Des espoirs cependant vite retombés dès que la méthode husserlienne se fut approchée de la musique, à savoir dans l'étude de l'expérience acoustique que proposent les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* de 1905. Des leçons qui devaient nécessairement décevoir qui en espérait une compréhension renouvelée de l'expérience musicale, tant c'est l'unité du son (*Ton*) qui est en réalité prise pour thème : même s'il est aussi question de la suite des sons, même si Husserl pourra parler aussi de la mélodie, le complexe sonore n'est pas analysé en tant que tel. En outre, la mélodie est présupposée comme étant une succession de sons s'enchaînant les uns les autres, ce qui bien sûr est insuffisant : aucune forme, aucune relation entre ces sons dépassant leur simple procession n'y est envisagée. 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 originaire. Un fil conducteur qui certes n'est pas simplement contingent, illustratif parmi d'autres mais s'impose au contraire comme le paradigme pour la description de la durée ; pour autant, il n'est pas considéré en lui-même, mais uniquement 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 qui concerne mon propos ici – 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'analyse⁵⁴, 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, parmi lesquelles 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

54. « Registres phénoménologiques du sonore » in *L'Espace : musique/philosophie*, Paris/Québec, L'Harmattan, 1998, pp. 4-15 (ici p. 9).

se propage depuis une chose matérielle déjà constituée comme, par exemple, un instrument⁵⁵. 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 originaire, 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 déterminité est encore visuelle ou tactile – ainsi le flux, ou le fluide. Apparaissant sur fond de protoespace, 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. Husserl retrouvait ainsi à sa façon le Brentano de la 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 et d'en avoir alors reconduit les présupposés fondamentaux que le chef d'orchestre suisse Ernest Ansermet doit les difficultés dans lesquelles se trouve prise sa propre phénoménologie de la musique, d'orientation nettement plus musicale pourtant que les analyses de Husserl. Un Ansermet qui en mars 1961, quelques semaines donc avant de mettre le point final à son gros ouvrage *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine*, écrivait en effet au philosophe Jean-Claude Piguët :

« 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*⁵⁶. »

Au moment même où il pointe la 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 signifie qu'il reconduit l'acte imageant comme l'acte musical spécifique : c'est déjà en *image auditive* que la conscience auditive (laquelle en outre est conscience de soi, pour lui) constitue les sons entendus, dont la qualité de « positionalité et hauteur » que leur vaut leur aperception par leur fréquence permet à Ansermet de parler d'« espace (du) sonore » ; comme

55. *Chose et Espace*, trad. J.-F. Lavigne, Paris, Puf, 1989, pp. 91-93. Voir aussi P. Kerszberg, « Éléments pour une phénoménologie de la musique », *Annales de phénoménologie*, 2002, pp. 11-36 (ici p. 16).

56. Ernest Ansermet – J.-Cl. Piguët, *Correspondance (1948-1969)*, Genève, Georg, 1998, pp. 83-84.

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 le dire d'un trait –, véritable sujet du phénomène, qui, imageante, rend imageant le *regard* – et non l'oreille – de la conscience auditive, celle qui perçoit les sons dans le monde⁵⁷. Le sens est de conscience, exclusivement, quand bien même une activité affective intervient à même l'activité auditive pour donner un sens au phénomène ; car cette dernière 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 chez Ansermet infranchissable du son à la musique par la nature du sonore.

Et il ne semble pas que l'approche phénoménologique de Roman Ingarden soit véritablement sauve de ces écueils, même si on y assiste à une mise en échec partiel de la conscience constituante. Au chapitre « Das Musikwerk » de son ouvrage *Untersuchungen zur Ontologie des Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*⁵⁸, Ingarden fait voir en effet la conscience comme étant incapable de constituer de part en part son phénomène. Au contact de l'œuvre, une irréductibilité se révèle, qui va s'avérer celle du monde réel. Reste que cet irréductible n'est pas le fait 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, ni de l'œuvre comme forme spécifique, mais bien à ses soubassements réels que sont la partition, les instruments, l'exécution..., dont le statut phénoménologique reste à déterminer plus avant ; et c'est la réduction transcendantale « seule », pour le dire ainsi, qu'Ingarden vient contester⁵⁹. Et rien ne vient ici non plus contredire cette réduction du musical au théorétique, ce primat du

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

58. Chapitre traduit à part par D. Smoje, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, Paris, Bourgois, 1989. L'édition originale de l'ouvrage parut en Pologne en 1933, mais c'est sa traduction allemande de 1962 qui le fit véritablement connaître.

59. Pour une présentation de la phénoménologie de la musique chez Ingarden, voir Alexis Malalan, « La musique et l'irréductible : un point de vue phénoménologique », <http://www.contrepointphilosophique.ch>, septembre 2003.

voir qui a obéré d'entrée de jeu les approches phénoménologiques tentées du sonore et du musical.

Or, tel est précisément ce que Schopenhauer a d'emblée écarté, lequel a édifié sa pensée sur l'incapacité de la représentation à rendre compte de sa vie propre, et qui pour rejoindre les témoignages en nous de l'existence a excavé le dispositif kantien. Avec ce résultat qu'établir comme il le fait une généalogie de la conscience revenait à destituer le primat du théorique, tant le voir – autrement dit : la représentation – doit se reconnaître second et tributaire d'un pâtre plus originaire qui lui accorde le monde, son horizon. C'est donc hors toute possibilité thétique et à part la phénoménalité que cette pensée allait devoir frayer son chemin.

De plus, dans la distinction entre perception et impression que l'auteur à souligner sa contestation du sol de la représentation, l'auteur de la *Quadruple racine* accomplissait un geste d'une hardiesse et d'une fécondité proprement extraordinaires mais très peu aperçues cependant, qu'a seul rejoint le refus par Erwin Straus de subsumer le sentir au caractère cognitif de la perception. Écrivant en 1935 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 sensorielle⁶⁰ », Straus démêlait une confusion sempiternelle – mais à laquelle Schopenhauer avait précisément échappé – afin de réassigner au sentir son ordre véritable. À savoir l'ordre préobjectif du pâtre, de la réceptivité ouverte du ressentir au cœur du sentir, appartenant à l'état du vécu le plus originaire, 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 référence et en dehors de toute référence à un objet perçu », et qui est « communication immédiatement présente, intuitive-sensible, encore préconceptuelle, que nous avons avec les phénomènes⁶¹ ». Un moment de réalité préobjective, préréflexive à plus forte raison, et un sentir doté de sa propre vérité, indépendamment de toute reprise cognitive, laquelle en outre n'en constitue nullement l'aboutissement, ni la relève. Comme le dit à ce propos Henri Maldiney, « le percevoir n'est pas l'issue destinale du sentir⁶² ». Une position qui donnait au musical une légitimité renouvelée dans le champ philosophique et ouvrait grand la voie d'une phénoménologie de la musique, dans laquelle cependant ni Straus, certes ni Maldiney ne se sont engagés⁶³. Une phénoménologie dont le point

60. 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.

61. Erwin Straus, « Die Formen des Räumlichen » in *Psychologie der Menschlichen Welt*, Berlin, 1960, p. 151, cité par Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974, pp. 136-137.

62. *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne, Encre Marine, 2000, p. 35.

63. Cf. François Félix, « L'impasse du monde : pour une phénoménologie musicale », in *Henri Maldiney : phénoménologie et sciences humaines*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2010, pp. 131-154.

de départ serait à situer là où finit l'analyse intentionnelle de Husserl, comme le souffle encore Maldiney⁶⁴, c'est-à-dire avec l'hylétique strausienne en tant qu'elle met à découvert dans le sentir même, en dehors de toute référence à l'objet, un sens inintentionnel ; une phénoménologie, autrement dit, qui commencerait comme phénoménologie de l'*aisthesis*, où serait envisagée avant toute ressaisie cognitive l'être-auprès-de l'œuvre.

Un être-auprès-de-l'œuvre que dispose seule l'œuvre elle-même en sa survenance, c'est-à-dire en sa formation (*Gestaltung*), qui doit structurer la réception qui nous en échoit – tant cette survenance dans le sentir ne ménage aucune latitude interprétative, parce que aucun recul possible – ce dont l'expérience musicale témoigne mieux peut-être qu'aucune autre : l'on est *tout d'abord* et littéralement *avant toute chose* au sentir, affecté, dans le moment pathique, dans la surprise de la musique ; ce n'est qu'ensuite, toujours en retard sur l'épreuve et sur la direction de sens que celle-ci prescrit, et toujours en réalité selon cette direction de sens, que sont possibles les interventions de la subjectivité. On se rend bien compte qu'une telle surprise ne saurait être le corrélat d'une conscience intentionnelle. Il faut voir encore qu'elle récuse aussi bien la structure heideggérienne du projet.

Sans doute l'antériorité du sentir y suffirait-elle, tant le moment pathique est dépourvu de monde ambiant et d'horizon. Mais on peut dire plus, en détournant sur la musique ce que Maldiney formule quant à l'apparition du Cervin dans son fameux texte « Montagne » qui ouvre son magistral *Ouvrir le rien, l'art nu* : ce qui d'elle nous aborde, dans la surprise, c'est sa pure appréhension, « tout à coup », qui devance toute saisie intentionnelle et même toute saisie perceptive. La musique, ou plus exactement l'œuvre musicale, se donne avant d'avoir été constituée en pôle intentionnel que l'on s'objecte, ouvrant elle-même les dimensions de sa réception. Elle apparaît en elle-même, elle est elle-même le *là* de son apparition : c'est *en elle-même* que s'ouvre l'ouvert de sa manifestation⁶⁵. On n'est donc jamais à la musique selon le projet ou le souci, et il faut alors pour elle se défaire des définitions de l'apparaître consacrées par la phénoménologie, qui affirment la nécessaire limitation de chaque chose par ses relations avec celles qui l'entourent : l'œuvre musicale et l'ouverture qu'elle ouvre ne s'originent à rien.

Nocturne, prégnosique mais tout accomplie pourtant, la musique « récuse le style » – l'expression est de Maldiney là encore – du monde. Schopenhauer en avait averti. Si elle veut la comprendre, c'est désormais l'effectivité de l'existence au basculement de la visibilité – soit au seuil de la conscience – que la phénoménologie doit s'apprêter à entendre.

François FÉLIX
(CNRS, UMR 7268)
francoisfelix@bluewin.ch

64. *Regard, Parole, Espace, op. cit.*, p. 135.

65. Selon le mot décisif de Maldiney (*Ouvrir le rien, l'art nu, op. cit.*, p. 43).