

IV. LA BELLEZA EN EL TIEMPO

L'expérience heureuse du Soi: La singularité phénoménologique de la temporalité musicale.

HERVE BONNET

Université Toulouse Le Mirail

Dans l'*Esthétique*, Hegel analyse l'art comme l'expression nécessaire de l'esprit infini à travers l'esprit fini. L'art est le premier moment de l'esprit absolu pour autant que ce dernier s'exprime dans l'œuvre d'art de façon purement sensible. La religion quant-à elle constitue le second moment qui permet l'énonciation du divin par le verbe et son incarnation effective, mais elle demeure prisonnière de la représentation, représentation qu'il s'agira de dépasser dialectiquement dans l'élément du concept qu'est à même de produire la philosophie, ultime moment où l'Absolu se reprend lui-même après son éprouvante odyssée sensible. L'art, s'il est bien premier, n'en demeure pas moins essentiel en ce sens qu'il lui appartient d'exprimer sensiblement l'Absolu et ainsi permet à celui-ci d'engager sa conquête du concret au sein de l'Histoire. L'*Esthétique* expose et analyse le déploiement historico-logique de l'art selon trois moments dont le procès est déterminé par le mouvement dialectique propre de l'*Aufhebung*. Ainsi s'annoncent tout à tour l'art symbolique de l'Orient, l'art classique propre à la Grèce antique et enfin l'art romantique correspondant à la modernité chrétienne. Lorsque nous passons d'une étape à l'autre, d'une époque à l'autre, un phénomène cathartique a lieu et se traduit par une purification de l'idée de l'esprit allant de pair avec celle du matériau sensible sur lequel œuvre l'art. La troisième section des *Cours d'Esthétique* s'attache à l'analyse de l'art romantique. Nous nous proposons de nous questionner quant au deuxième art romantique, la musique, en vue de saisir d'une part la spécificité de cet art eu égard au champ esthétique mais aussi relativement à la question du rapport du Soi et de la temporalité, rapport qui trouve dans la musique son lieu d'expression privilégiée, voire même son mode propre de phénoménalisation.

Nous traiterons donc du second art romantique, la musique, que le second chapitre explore spécifiquement. Afin d'explicitier le caractère général de la musique, Hegel compare premièrement celle-ci aux arts plastiques (architecture,

sculpture, peinture ...) et à la poésie, et s'attache, fort de cette comparaison, à élucider la manière dont la musique « est à même de saisir et de représenter un contenu ». Hegel écrit :

« j'ai déjà dit précédemment que la musique est de tous les arts celui qui est le plus apte à se libérer non seulement de tout texte effectif mais même de l'expression de tout contenu déterminé pour se donner satisfaction simplement dans une suite close sur elle-même, de combinaisons, modifications, oppositions et médiations qui échoient au domaine purement musical des sons ».

Hegel nous dit que la musique est, de tous les arts, celui qui est le plus apte à se libérer de tout texte effectif, de tout contenu, soit de toute signification déterminée. Sans savoir encore s'il s'agit d'une mauvaise ou d'une bonne chose, cette affirmation suscite la question de savoir comment la musique parvient-elle à une telle libération et même auto-libération. Pour comprendre cela, il faut revenir en amont. En effet, nous savons que l'art, en son déploiement onto-historique expose les progressives incarnations et révélations de l'esprit. Or l'esprit, l'Absolu, est sujet. Cette affirmation scande et soutient d'un bout à l'autre le procès phénoménologique de l'esprit. Voici ce qu'indique la première phrase de la *Religion manifeste* succédant à la *Religion esthétique* dans la *Phénoménologie de l'Esprit* : « à travers la religion de l'art, l'esprit est passé de la forme de la substance à celle de sujet ». Ainsi, l'art romantique, troisième moment de l'art, exprime la libération de l'esprit vis-à-vis de la nature et le devenir sujet de l'Absolu. Si la peinture a permis de figurer l'intériorité subjective, elle a toutefois, du fait du matériau sensible qu'elle doit obligatoirement utiliser, figé cette intériorité dans une extériorité existant pour soi et assurant une perexistence à la spatialité.

Il revient à la musique, deuxième art romantique, de s'émanciper de l'extériorité du matériau existant pour soi, plus précisément d'opérer la suppression ou sursumation de la spatialité afin de faire de la subjectivité, de l'intériorité subjective, le *centre* même de la *représentation*, où contenu et forme s'identifient dans le sujet :

« la musique forme, à cet égard, le véritable centre de la représentation qui prend, pour contenu aussi bien que pour forme, le subjectif comme tel, dès lors que, comme art, elle porte certes l'intérieur à la communication mais reste subjective dans son objectivité elle-même, autrement dit ne laisse pas, comme les arts plastiques, l'extériorisation à laquelle elle se résout devenir libre et accéder à une existence perexistant au repos en elle-même mais l'abolie comme objectivité et ne permet pas à l'extérieur de s'approprier, en tant qu'extérieur, une existence solide par rapport à nous ».

Cependant, disant cela, nous n'avons pas élucidé le moyen par lequel elle parvient à se libérer de tout texte et de toute expression. Le moyen en question sera dévoilé comme l'élément même où la musique évolue, à savoir le son. En effet, le son est le matériau de la musique, et s'il est bien sensible et fait accéder cette dernière à une objectivité réelle, ou plutôt effective, il n'en reste pas moins qu'il est le plus idéal de tous les matériaux en ce sens qu'opère en lui une négativité naturelle qui l'empêche d'acquérir une existence solide du fait de son inconsistance et de son évanescence foncière qui le caractérise. Ainsi, il est de l'essence du son de disparaître sitôt qu'il est produit. Hegel définit le son en ces termes : « le son est une extériorité qui, dans sa genèse, s'anéantit par son existence elle-même et disparaît en soi-même ». Si le son est « un mode d'extériorisation conforme à l'intériorité » c'est qu'il ne forme pas un écran entre le sujet et la réalité, à l'instar de la peinture produisant un miroir qui, s'il permet au sujet son auto-contemplation, objective visiblement ce qui devrait être pleinement éprouvé, mais au contraire donne au sujet l'occasion unique d'extérioriser son ipséité sans que cette extériorisation ou phénoménalisation porte préjudice à la modalité propre de la manifestation essentielle de l'intériorité. En d'autres termes le son est ce moment où l'objectivité s'annule en tant que telle, c'est-à-dire ce moment où s'abolit non pas seulement une dimension de l'objectivité mais la totalité de ses dimensions objectales et c'est pourquoi le son est la relève de la spatialité en général : « il nous faut un matériau qui soit sans consistance dans son être-pour-autre-chose, et qui, dans sa naissance et son existence elles mêmes, redisparaisse aussitôt. Cette suppression, non seulement d'une des dimensions spatiales, mais de la spatialité totale en général est accomplie par le deuxième art romantique, la musique ». Notons que le son, matériau idéal par excellence, est perçu par l'ouïe, organe théorique, qui est dite plus idéale que la vue. Pour bien saisir la singularité du son dans l'ordre propre de la musique, il faut comprendre qu'il ne s'agit pas du Klang, de cette simple résonance que le soleil produit lorsque ses rayons frappent la statue de Memnon, ainsi que cela est explicité dans l'ultime moment de la religion naturelle, ni non plus du son phonétique de la parole signifiante qui sera l'apanage du moment poétique. Le son musical est au-delà de la simple résonance et en deçà de la parole articulée. Aussi, du fait qu'elle évolue dans l'élément sonore, la musique jouit d'une liberté toute particulière, pour ne pas dire absolue, qui l'affranchit non seulement de tout texte effectif et du réseau sémantique qu'il implique, mais aussi de tout contenu déterminé, de toute signification figée. Autrement dit, la musique s'arrache à tout *vouloir dire* spécifique et n'enchaîne pas son existence propre à une signification particulière déterminée. Cela ne signifie pas que la musique n'a pas de sens, cela veut dire plutôt qu'elle est libre de sens, qu'elle peut librement aller et venir sous le portique du sens. C'est pourquoi elle est, forte de cette jouissance de sa liberté, riche d'une autosatisfaction qui

sera par la suite élucidée comme celle du je, du sujet, que celui-ci ressent en se retrouvant lui-même dans l'unité de sa vie à travers l'expérience musicale. C'est précisément cette expérience de l'unité, caractéristique du bonheur, que fait le Soi par l'entremise de la musique.

Hegel poursuit et déclare : « mais la musique, en ce cas, reste vide, insignifiante, et, privée comme elle l'est d'un des aspects principaux de tout art, savoir, le contenu et l'expression spirituelle, elle ne peut encore à proprement parler être comprise dans l'art ». Ici Hegel nous dit que la liberté absolue dont bénéficie la musique est plus le signe d'un défaut, d'une défaillance que d'une qualité et témoigne en sa défaveur plutôt qu'en sa faveur. La liberté absolue à l'égard de toute signification et de tout carcan textuel a un prix, celui-ci est l'abstraction pure et l'indétermination absolue. Or nous savons que pour Hegel, l'Absolu est résultat, cela signifiant qu'il doit se concrétiser et le concret s'absolutiser. C'est le sens de la célèbre sentence de la préface des *Principes de la Philosophie du droit* : « tout le rationnel est effectif et tout l'effectif est rationnel ». On comprend alors pourquoi la musique se doit, afin de concrétiser son sens, d'*incarner* une signification, ou l'expression d'un contenu, de préférence spirituel ou religieux, puisque la fin de la pensée est l'Absolu et celui-ci n'est rien d'autre que l'esprit révélé comme le dieu vivant de la religion chrétienne. Or la musique, en s'épanouissant librement en ce royaume d'abstraction pure des sonorités, fait le jeu de l'indétermination et ainsi enrave et freine le procès parthénogénétique de l'Idée. Avons-nous dès lors affaire, avec la musique, à une expérience certes unique, en ce sens qu'elle manifeste, en tant que centre de la représentation, l'unité de l'expérience esthétique, mais qui n'en demeure pas moins vide ou creuse puisque désertée par la possibilité d'attribution d'une détermination singulière ? A ce titre, on pourrait dire qu'elle est comme le son musical, pure forme évanescence et littéralement insignifiante. Et si pour Kant le jugement esthétique s'arrache à la connaissance et possède une portée méta-épistémologique, faudrait-il dire que pour Hegel, le phénomène esthétique musical, d'ordre ontologique, en tant qu'il s'arrache au sens se déprend par là de l'histoire ? Mais, et toute la philosophie hégélienne en est une démonstration, si il n'y a d'histoire que de la liberté et si la musique, pour reprendre une expression de Hegel, « mène celle-ci jusqu'à sa pointe extrême », ne faut-il pas dire alors que la musique plonge le sujet dans une dimension métahistorique et lui fait effectivement éprouver une extase historique et partant expérientielle ? Hegel indique que la musique en son procès n'est pas identique au mouvement de conscientisation, c'est-à-dire à l'expérience conscientielle, et excède ainsi le champ de la conscience qui, comme lieu d'opposition et scission du sujet et de l'objet, demeure une expérience malheureuse, aliénée à la représentation. S'agirait-il d'une expérience heureuse de l'existence qui soit infra ou post-conscientielle et pourtant n'appartienne pas au Savoir Absolu ? La musi-

que ne peut, en effet, être circonscrite et enfermée dans le royaume scissionnel de la représentation puisqu'elle supprime la consistance de l'objet en général et a pour tâche la saisie du soi par lui-même en le renvoyant en son auto-affection pure : « aussi la tâche principale de la musique consistera-t-elle à faire résonner non pas l'objectalité elle-même mais au contraire la manière dont le soi le plus intérieur est mû en lui-même, selon sa subjectivité et son âme idéale ». Au contraire, le mouvement de la consciencialisation de l'Absolu que la *Phénoménologie de l'Esprit* met en scène, explicite jusqu'à son terme, c'est-à-dire jusqu'au savoir absolu post-conscientiel, une conscience en proie au malheur alors que la musique permet au sujet une autosaisie auto-satisfaisante. Notons que pour l'art romantique, l'objectivité n'est pas l'extériorité réelle mais l'extériorité simplement représentée et configurée pour la profondeur subjective, le cœur, la sensation. Cela signifie que tout contenu de l'art est à présent inséré dans l'intériorité humaine et n'a pas d'autre but que d'explicitement la lutte intérieure de l'homme en lui-même pour parvenir à la réconciliation avec Dieu. Mais avec la musique, il n'est pas question de lutte, et les seules oppositions que le sujet trouve sont des oppositions surmontées dans le cadre de la structure harmonique de l'œuvre d'art musicale. La musique possède la singularité de résoudre ses différences, ses oppositions pour les sublimer au sein de l'unité effective qu'elle exprime, en dernière instance, l'harmonie de la mélodie. Et ce n'est pas un hasard si, au moment de traiter de l'harmonie du son musical, Hegel, soulignant le surmontement des oppositions sonores, fait explicitement référence au concept dont la *Science de la Logique* a montré le devenir sujet par le dépassement dialectico-spéculatif de ses altérités immanentes. En effet, Hegel voulait, par cette comparaison du son musical au concept, mettre l'accent sur la teneur spéculative de l'unité du son musical. Si l'absolu, comme nous l'avons dit, est résultat, c'est qu'il est la résultante concrète, autrement dit l'unité absolue de toutes les différences traversées et éprouvées. Et l'absolu, en l'espèce du savoir absolu se donne à voir sous la forme d'une « galerie d'image » que l'Esprit assimile patiemment. Mais la musique, art de l'invisible, ne donne rien à voir, et ce pour la bonne raison qu'elle a relevé la source même de l'objectivité et de la visibilité, à savoir la spatialité. C'est pourquoi Hegel renvoie, non pas à l'absolu du savoir absolu, réalité post-conscientielle, mais bien plutôt à la Science de la Logique, autre royaume de l'abstraction pure où le concept s'absolutise et se subjectivise au sein d'une dimension pré-conscientielle et infra-expérientielle. Nous voyons donc le statut éminemment paradoxal de la musique puisqu'elle relève, en tant qu'elle ressorti au champ esthétique, de la phénoménologie, et semble pourtant excéder le procès phénoménologique dans la mesure où l'unité qu'elle recèle fait signe vers l'absolu dans la modalité pré-phénoménologique de la doctrine du concept. Il nous faut donc analyser plus avant la détermination singulière de

l'unité musicale et montrer en quoi elle peut constituer pour le Soi l'inédit d'une expérience heureuse. La musique nous l'avons vu, ne laisse pas perexister l'objet en une extériorité propre, mais au contraire, en montrant l'évanescence et l'inconsistance de l'objectivité, l'intériorise et annonce la victoire du subjectif sur l'objectif. C'est pourquoi il ne s'agit pas de « contemplation » au sens où le sujet serait spectateur passif et passionné d'un spectacle hétérogène au Soi, mais il s'agit d'une auto-affection, d'une auto-compréhension, d'une saisie idéale de la propre intimité du sujet, bref d'une communication réussie, le temps de l'expérience musicale, entre le monde et le sujet. Car si la musique est ordonnée à la sphère de la sensation comme à l'être intime du Soi, en tant qu'elle opère la négation dialectique de la spatialité en général, elle harmonise et fait consonner le chant du monde et le chant du Soi. En effet, le matériau de la musique, le son, est produit par un instrument qui, lorsqu'il entre en résonance, donne lieu à une oscillation de la perexistence spatiale et « ressort comme l'unité idéale de toutes les propriétés physiques, poids spécifique, densité particulière d'un corps ». Et ce n'est pas seulement l'instrument qui entre en résonance, mais vibre aussi avec lui tout l'espace environnant ainsi que le monde objectif qu'il implique. Ce faisant, ce qui arrive lors de cette « vibration », de cette « oscillation de la perexistence spatiale » n'est rien de moins que la temporalisation de la spatialité. Autrement dit, la musique est ce moment où le phénomène cathartique propre à l'Art (dont nous parlions au début de notre exposé) est mené à son acmé au sens où toutes les déterminations physiques et objectives de la matière afférentes, en dernière instance, à la spatialité, se trouvent sublimées et relevées jusqu'à leurs introductions spéculatives et effectives dans l'élément de la temporalité esthétique. Par temporalité esthétique il faut entendre, non seulement, une temporalisation de l'esthétique mais aussi une esthétisation de la temporalité. Partant, il faut comprendre que, d'une part, c'est l'Art qui, avec la musique, change de dimension en entrant dans l'élément de la temporalité, et d'autre part que c'est la temporalité qui, de phénoménologique, passe à une modalité proprement et singulièrement esthétique. Cela ne veut pas dire que le temps, jusqu'à la sphère musicale, était absent du processus artistique puisqu'alors il n'y aurait pas eu processus. Simplement, avec les arts plastiques nous avons affaire au temps, non comme matériau et encore moins comme élément fondamental, mais bien plutôt comme donnée de la réalité, bref le temps commun des horloges et du cycle nyctéméral. Or, il en va tout autrement dans le domaine singulier de la musique puisque le temps apparaît enfin comme matériau propre, comme « puissance élémentaire » à laquelle le son est foncièrement ordonné. De fait, le son n'est rien d'autre que la phénoménalisation la plus évidente, la plus sensible du temps dans sa dimension proprement esthétique, à telle enseigne que l'on peut dire du son musical qu'il est comme l'émissaire du temps dans sa modalité esthé-

tique, et voir même en lui la « chair » de la temporalité. Mais cette « incarnation » de la temporalité, cette temporalisation de l'esthétique n'est une esthétisation *de* la temporalité que dans la mesure où la temporalité esthétique se démarque de la temporalité phénoménologique. Pour qu'un tel phénomène ait lieu il faut que le temps soit lui-même ouvré, travaillé de telle sorte qu'il apparaisse en tant que matériau, qu'il soit partie prenante de l'œuvre d'art au même titre, et plus encore, que le marbre pour la statue ou les couleurs pour la peinture. C'est précisément de cette « ouvraison » du temps dont Hegel rend compte par l'exposition des trois déterminations structurelles de la temporalité musicale à savoir successivement le tempo, la mesure, le rythme. Le passage du tempo à la mesure et de la mesure au rythme est le récit spéculatif de la métamorphose du temps vide de la temporalité ordinaire et mondaine à la temporalité esthétique et proprement musicale. Hegel avait, avant l'analyse de ces trois déterminations essentielles de la temporalité musicale, montré que la puissance élémentaire du temps et la raison de son emprise sur le sujet résidait dans l'identification du temps du son et du temps du sujet : « Le temps du son est en même temps celui du sujet ». Cependant, cette identité reposait sur l'identification du caractère abstrait du temps, conçu comme mouvement vide, et de la détermination non moins abstraite de l'intériorité subjective, du Je qui ne vise rien d'autre que sa propre maintenance. Or, l'esthétisation de la temporalité, qu'implique le processus dialectique menant du tempo au rythme, va de pair avec l'approfondissement qualitatif du Je vers le Soi, autrement dit apparaît comme la corrélation ontologique de la révélation du Je en tant que Soi enfin appréhendé dans la sphère de son intimité la plus propre. Le Je, de réalité abstraite et vide qu'il était, se trouve rempli de toute la richesse de sa substance et accède à Soi, c'est-à-dire accède au Soi par ce jeu de concentration et de libération qu'impose la temporalité musicale. Il s'agit, par le biais de la procession ternaire tempo-mesure-rythme, de cerner toujours de plus près l'unité du Soi en dépassant le caractère morne et égal de l'avancée vide du tempo puis l'indifférence de la régularité numérique de la mesure pour parvenir enfin à la « véritable animation de la mesure » que constitue proprement le rythme, et qui peut être perçu comme le moment où la temporalité enfin esthétisée coïncide avec la culmination de la satisfaction que le Soi éprouve en sachant qu'il est maître du temps dans sa modalité esthétique musicale. C'est cette maîtrise totale (totale parce que totalement libre et reflet pur de l'intériorité du Soi) de la temporalité esthétique qui est le socle fondamental de la jouissance du Soi dans ce moment de l'Esthétique et, plus largement, de la phénoménologie qu'est la musique. Le rythme, dernière étape de la temporalisation de l'esthétique est tout autant le signe patent de l'esthétisation de la temporalité. Il reviendra à la mélodie de magnifier et de relever (dans tous les sens du terme) le soubassement temporel singulier du rythme musical afin que soit libérée toute la puissance

ou toutes les puissances de la temporalité esthétique et que le Soi puisse revenir à soi dans la plénitude de son ipséité et en tant que libre présence en soi (Das freie Beisichsein) fasse l'expérience inouïe d'une idéalité et d'une libération que la Musique, seule, autorise.

Véritable centre de la représentation, mode d'extériorisation conforme à l'intériorité, art de l'être intime s'adressant à l'être intime lui-même, libre déambulation en soi-même, dépôt sans cesse réitéré de toute l'intériorité propre d'un sujet vivant, âme qui résonne immédiatement pour elle-même et se sent satisfaite en s'entendant elle-même, telles sont les formules qui viennent jaloner le propos hégélien lorsqu'il s'agit de saisir le sens existentiel et phénoménologique de la musique et de rendre compte de la réconciliation bienheureuse qu'elle est eu égard au Sujet lorsqu'il tente de s'approcher du Soi et de l'Absolu au moyen de l'Art. Afin d'étayer par un exemple concret le discours un peu aride que l'analyse du second art romantique a suscité, Hegel fait appel à un souvenir de jeunesse qui témoigne clairement de ce que la musique constitue bien, dans le ciel nuageux de l'expérience, une trouée à travers laquelle le Soi voit luire son heur. Hegel, faisant la description d'un guitariste virtuose, montre à quel point la musique, lorsqu'elle est pleinement vécue et que son art est maîtrisé, donne au sujet la possibilité de rendre son âme transparente au sens où il fait résonner son âme dans sa musique et d'accéder ainsi au summum de la liberté telle qu'elle peut être intérieurement et véritablement éprouvée au cours de l'existence.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES :

- G.W.F. Hegel, *Cours d'Esthétiques III*, Paris, éd. Aubier, 1997, trad. J.P Lefebvre et Veronika von Schenck
 _____, *Phénoménologie de l'Esprit*, tome 2, Paris, éd. Aubier, 1999, trad. J. Hyppolite
 _____, *Principes de la philosophie du droit*, Paris, éd. Flammarion, 1999, trad et présentation par J.L Vieillard-Baron