

La conscience et l'appréhension de l'expérience musicale : pour une esthétique phénoménologique

Grégoire Dupuis-McDonald, *Université Laval*

Nous éprouvons une fière réjouissance d'avoir assisté à l'événement « De la musique avant toute chose ! » et c'est l'enthousiasme que cette rencontre aura produit qui nous aura poussé à approfondir la réflexion entamée ce jour-là. À tel point que la pluralité et la rigueur des vues exposées par les différentes interventions philosophiques, et encore l'exaltante performance musicale, aurons rendu compte de l'ampleur et de la richesse que revêt la question musicale. D'une part, nous avons compris lors de cet événement à quel point la musique est omniprésente en notre monde et que nous devrions en éliminer sa diffusion superflue. D'autre part, nous avons vu toute la somptuosité de cette forme d'art dans ses multiples manifestations et rapports culturels. Enfin, nous avons appris en quoi la musique nous émeut tant selon les commentaires de différents philosophes traditionnels à travers l'histoire. Or, il n'en demeure pas moins que nous sommes restés dans une impasse : il nous a semblé ardu, voir inextricable, de discerner ce qui nous permettrait de conclure sur ce qui définit ce qu'est une grande musique, de conclure sur ce qui fait la grandeur de cette musique qui nous passionne tant. Pourtant, nous avons l'opportunité « avant toute chose » de faire l'expérience de cette même beauté, de vivre cette grandeur musicale. Aurions-nous dû, afin de trouver une réponse à nos questions, nous tourner vers cette expérience même que nous vivions, réfléchir à ce que nous avons vécu, essayer de comprendre le *phénomène* immédiatement vécu ? C'est cette question qui nous intéresse.

Pour autant que cette interrogation nous intéresse, elle nous place face au large domaine de l'esthétique. Car en effet, nous ne cherchons pas à « écrire » ou à proposer un commentaire sur la musique. Nous cherchons plutôt à nous inscrire dans une recherche proprement philosophique sur la musique ou, plus globalement, sur la chose belle ; par conséquent, une recherche esthétique. Dans une telle perspective, il nous faut d'abord soutenir que l'esthétique représente pour nous un domaine philosophique où la tâche consiste à s'interroger sur le lieu où se situe le beau et sur la place qu'il occupe, d'exprimer de quelle manière le beau se présente et se propose à la connaissance, ou aux sens, d'explicitier la relation entre la beauté signifiée de la chose et de sa conception éventuelle par l'intelligence¹. Or, peut-il y avoir connaissance de la chose belle ? Sommes-nous en mesure de présenter, selon une orientation philosophique, comment il peut y avoir connaissance de la chose belle ? En d'autres termes, comment pouvoir expliciter en des conceptions philosophiques comment il y a possibilité pour l'intelligence de se représenter une œuvre d'art en tant qu'objet d'esprit, d'en former l'idée ? Sommes-nous à même de montrer la relation qui s'opère entre une intelligence et le beau et de dévoiler à quelle expérience nous convie la musique et où se situe cette expérience ? Les termes d'une philosophie peuvent-ils préciser ce qui s'opère véritablement entre nous et la musique ? Ces précédentes interrogations déterminent et tracent les limites de notre problématique. De surcroît, comme nous le montrerons, ce n'est pas par une approche scientifique, évaluant la forme objective d'une œuvre nous permettant de la connaître, que nous montrerons l'essentiel de la relation esthétique. De plus, nous ne pouvons nous en remettre à croire en une connaissance subjective, où tout jugement consiste en une vérité, et où aucune conclusion n'est possible.

À l'opposé, pour explorer cette problématique, nous montrerons qu'une certaine attitude philosophique est nécessaire afin d'approcher la chose belle et d'en prendre connaissance. En un deuxième temps, nous montrerons qu'une opération peut nous amener à préciser où se situe le véritable lieu de l'expérience esthétique. Enfin, nous arriverons à montrer quelle est la relation entre le sujet et l'œuvre musicale. Nous tenterons dans cet ordre d'idées de proposer une véritable esthétique, c'est-à-dire une véritable position philosophique par rapport à l'œuvre d'art.

D'entrée de jeu, mentionnons que nous soutenons une philosophie phénoménologique ; notre approche est *stricto sensu* phénoménologique. Ceci implique de notre part une fidélité face à la méthode phénoménologique mais encore une iconicité de cette philosophie fondamentale. Par conséquent, c'est Husserl qui nous guidera dans notre recherche et nous empruntons le plus rigoureusement les concepts de sa philosophie universelle. L'approche phénoménologique que nous préconisons prendra tout son sens à mesure de l'exploration de notre problématique.

Nous, le monde, les choses belles

Nous sommes, êtres humains, dans le monde, y prenant place et y existant. Nous sommes là, dans ce monde, spontanément, sans y être forcés ni invités, sans contraintes, instinctivement, naturellement. Nous vivons dans ce milieu déterminé, devenant progressivement et découvrant à mesure notre environnement, la sphère environnante formant notre contexte immédiat et actuel, circonscrivant les limites de notre réalité.

Il s'y trouve une multitude de choses, d'êtres, d'événements et d'objets présents là, qui se situent dans toute leur autonomie et dans leurs dispositions et orientations particulières. En effet, et notamment, sont positionnées une foule de choses belles dans cet environnement. Ces choses constituent un ordre naturel ou sont objets de valeur esthétique. Du moment qu'elles ont pris forme, ces choses sont libres de toute dépendance quant à leur existence temporelle. Les œuvres de la nature, et des artistes, sont là pour nous : des sculptures, des tableaux, des harmonies sonores, des représentations de signes se présentent à nous.

Nous, d'autre part, nous sommes afférents devant ces œuvres d'arts ; nous pouvons être en relation immédiate et logique avec tous ces objets, ceci établissant une correspondance entre nous, et le monde. Chacune de ces œuvres possède la même détermination formelle et objective pour tous.

Ainsi pouvons-nous adopter différentes attitudes rationnelles face à ces choses, à ces œuvres d'art. En effet, avant même l'appréciation d'une œuvre, un certain état d'esprit, une certaine disposition d'esprit, motive et influence l'observation et la réflexion. Il nous semble juste d'affirmer qu'il est habituel et courant d'approcher une œuvre sous un certain angle rationnel. Insistons sur le terme rationnel ; ne comprenons pas ici théorique. Cet état d'esprit qui soumet un angle d'approche rationnel est communément soit objectif, soit subjectif. Soit nous sommes disposés devant l'œuvre de manière objective, donc à penser que l'œuvre existe et doit être jugée indépendamment et hors de l'esprit qui l'approche, soit de manière subjective, donc à penser que l'œuvre existe et doit être jugée dépendamment de la vie psychique du sujet, plutôt que par rapport à ses conditions objectives. Et d'ailleurs, ces approches rationnelles communes font l'objet de théories esthétiques. De fait, ces deux théories de l'art, l'esthétique objectiviste et la subjectiviste, présentent chacune une attitude possible face au beau. Sommairement, la première se résume en une approche positive de l'objet d'art, c'est-à-dire en une approche fondée sur le caractère certain et évident de l'œuvre, supposant ainsi la connaissance de l'objet par le caractère factuel, réel et observable de celui-ci. Cela ne mène qu'à des considérations exclusives de la forme artistique, subséquentement à un formalisme suffisant. L'art ne serait que démonstration de, qu'évocation de la structure de. Dans une autre perspective, l'esthétique subjectiviste soutient que l'existence de la chose, l'œuvre d'art sous toutes formes envisageables et son éventuelle constitution réelle en tant que matière de l'esprit, dépend fondamentalement de la certitude et de la conviction du sujet percevant et jugeant. Du coup, toute opinion, tout jugement n'est pas ultimement invalide mais il n'en demeure pas moins qu'à ce point, il y a autant de sujets que d'œuvres d'art ; de cette manière, l'œuvre revêt une nouvelle existence à mesure de l'infinité des commentaires et interprétations. En d'autres termes, la corrélation entre l'œuvre et le sujet percevant est indéterminable et l'analyse de cette réciprocity met en jeu une sociologie et une anthropologie ; l'esthétique passe au rang d'une analyse de cas psychologico-culturel-artistique².

Bref, ces « esthétiques » ne contribuent qu'à l'isolement des parties constituantes de l'expérience de la beauté, ignorant de ce fait la véritable conjonction des éléments du *phénomène*

esthétique. En dépit du bien-fondé de ces considérations théoriques, nous ne pouvons nous en remettre à ces attitudes. À tel point que nous ferons subir une *altération radicale* à ces thèses. Une autre attitude est possible.

L'attitude phénoménologique et la réduction

Cette autre attitude, cette attitude phénoménologique, est proprement philosophique et c'est l'accomplissement de son tournant qui nous mènera au cœur de notre conception du véritable enjeu esthétique. Cette attitude détermine et provoque toute la suite de notre entreprise. De sorte que notre attitude face à l'œuvre d'art, dans le but de la connaître, est autre et qu'elle s'accompagne d'une position philosophique essentielle. Cette position se veut hardiment de même nature que celle à laquelle Descartes nous invitait remarquablement, dans le dessein d'en arriver à une philosophie fondamentale. Non seulement nous adoptons les principes et conceptions cartésiens, et nous allons aussi du même élan inspirer une philosophie foncière. De ce souffle, il s'agit premièrement de rejeter tout ce qui pourrait être soumis au doute pour en arriver à une évidence précise. Précisons : nous, qui sommes devant une « chose belle », qui voulons saisir cette chose de la manière la plus indubitable possible, qui cherchons donc à la connaître selon l'évidence, c'est-à-dire en tant que telle, nous pouvons et devons nous placer dans l'incertitude face à toute idée ou thèse qui influencerait l'évidence même de la chose selon qu'elle se présente à nous dans toute son autonomie. Nous cherchons la certitude ; nous cherchons à établir de façon directe la vérité et la réalité de la chose belle selon une connaissance qui s'imposerait. Nous ne pouvons pas présumer la chose avec un angle théorique probable. Ainsi, nous écoutons une pièce musicale comme si elle nous était tout à fait inconnue, comme si elle devait légitimer son existence et son sens présentement. Nous ne présumons pas sa grandeur mais cherchons à la saisir. Du coup, nous ne pouvons que soumettre tout au doute jusqu'à atteindre une évidence selon notre propre connaissance. D'une certaine manière, toute chose ne revêt de caractère objectif et formel que selon ce qu'elle laisse percevoir, et que je peux constater. À cet égard, aucune théorie objective, objectiviste ou subjectiviste, n'est valide. Donc, nous faisons subir à ces thèses objectivistes et subjectivistes une *altération radicale*³ en ce sens où nous les rejetons foncièrement selon leur principe essentiel même ; nous changeons fondamentalement de perspective et modifions notre position. Nous plaçant dans un tel dénuement d'esprit, nous devrions conséquemment atteindre la chose par une intuition inaltérée de toutes perspectives qui pourrait fausser la perception.

Mais encore, toute évidence il y aura, nous ne porterons aucun jugement sur cette chose ; nous nous abstenons de tout jugement. Cela signifie non pas que nous dénissons la chose, que nous nions son existence, mais plutôt que nous ne visons qu'à supposer son être et sa définition que probablement. Nous supposons son essence sans que cela n'implique que ceci soit cela, que cela soit ceci. Nous n'admettons aucun état de choses. Effectivement, nous sursoyons à toute prise de position et à toute évaluation. En d'autres mots, nous ne prenons aucune position objective quant à la forme et au fond de l'œuvre musicale.

Toute cette entreprise se résume en l'*époque phénoménologique*, la réduction phénoménologique, moment crucial dans la voie phénoménologique. En réalité, cette *époque*, cette réduction, consiste à écarter, à *mettre entre parenthèses*, de la sphère d'appréhension de l'expérience esthétique tout ce qui n'est pas nécessaire à la saisie pure de l'expérience. En d'autres mots, nous mettons *hors-jeu*, hors du domaine que nous voulons circonscrire toutes définitions objectives de la chose et tout jugement qui voudrait l'évaluer⁴. Ainsi en arriverons-nous à nos propres conceptions, à notre propre évidence.

La conscience et les phénomènes vécus

Or, que nous amène cette attitude philosophique radicale face à l'œuvre d'art et ses différentes approches théoriques communes, que cherchons-nous à faire par cette réduction phénoménologique ? En vérité, nous cherchons à évacuer toutes notions superfétatoires qui

obstrueraient notre regard face à l'expérience esthétique, afin que se révèle à nous ce qui reste de toute cette opération phénoménologique : le moi, la conscience. Reprenons : nous avons en toute liberté décidé de ne considérer la chose sous aucun angle théorique et formel pour lui enlever tout caractère objectif. Mais aussi, nous avons de plus décidé de ne porter aucun jugement sur cette même chose. Nous avons de ce fait mis la chose *entre parenthèses*, et nous avons mis *hors-jeu* tout jugement et présomption sur la définition, sur l'être de la chose. Bref, nous avons douté, nous nous sommes mis dans une certaine incertitude face à la réalité de la chose. Or, nous vivons malgré cela l'expérience esthétique ; nous sommes seulement dans une autre position face à la chose belle. De cette manière, dans cette position, il nous semble indéniable que la seule chose qui puisse subsister à titre essentiel, à titre d'évidence, c'est nous, un moi, face à cette chose belle ; un moi, vivant l'expérience de l'œuvre d'art. Il n'y a d'évident que moi, en relation avec une harmonie sonore particulière. C'est ici que la méthode phénoménologique prend tout son sens. En doutant de l'être et de l'existence objective de la chose et en ne portant aucun jugement, c'est en tournant notre regard vers la conscience confrontée à la chose, que reste enfin le lieu des expériences et des vécus esthétiques. En effet, que nous reste-t-il d'autre de toute cette réduction que la conscience qui pose ce geste ? Toujours est-il que cette attitude suggère une tout autre relation entre la chose esthétique et ce moi. Puisque la chose est dénuée de son caractère d'existant, elle n'est plus qu'une forme qui apparaît, qui se révèle et surgit comme un étant à la conscience. Nous ne pouvons que la saisir, la connaître à titre d'évidence que de la manière dont elle s'offre à nous et de la manière dont nous la percevons immédiatement. Notre relation avec l'objet d'art est un *phénomène*, une chose qui n'est que comme elle se manifeste immédiatement, qui n'est que comme elle se présente là à nous.

À ce point, cela implique de notre part que nous tournions le regard vers la chose belle, que nous soyons attentif à l'enchaînement des sons, qu'avec cette attitude nous fassions l'expérience de l'œuvre d'art et que notre conscience soit conscience de quelque chose, conscience de cette œuvre d'art, conscience de cette combinaison de sons. Malgré cette attitude que nous adoptons, malgré cette absence de considération de toute la sphère objective de la chose et de cette abstention de juger, il n'en demeure pas moins que nous vivons la beauté de la chose, que nous faisons l'expérience de l'œuvre. Nous ne sommes pas devant un néant où plus rien n'aurait le statut d'existant. Au contraire, tous les moments passés dans cette attitude face à la chose belle constituent des expériences pleines et riches d'éléments, d'abord immédiates, mais que nous pouvons considérer par la réflexion. Nous pouvons en effet réfléchir sur tous ces moments de conscience passés. Voilà de fait quelle est la relation entre l'intelligence et l'œuvre d'art. C'est ici qu'est possible une véritable connaissance esthétique. Cette connaissance se situe dans la saisie de notre propre expérience de l'œuvre. Tous ces moments constituent notre vie en relation avec les œuvres d'arts, nos expériences esthétiques conscientes que nous pouvons saisir par la réflexion. Ces moments sont des *actes de conscience*, des *vécus de conscience*. L'ensemble de ces actes constitue le *flux de notre vécu de conscience*. Autrement dit, après avoir saisi la plénitude de notre conscience face aux choses artistiques, nous dédoublons notre conscience en une conscience de la chose et une conscience du sujet percevant pour saisir ces actes de conscience, pour saisir les phénomènes produits, qui constituent la véritable connaissance, la connaissance de notre expérience artistique⁵.

Le flux du vécu et la perception

Nous avons donc établi la conscience en tant que *région*⁶ contenant l'essence même de toute expérience esthétique, en tant qu'espace d'investigation de l'expérience esthétique, en tant que champ de connaissance du domaine esthétique. Plus précisément, cette conscience contient de fait tous les phénomènes esthétiques, tous les objets qui se sont présentés à cette même conscience, à ce moi tourné vers la chose. La conscience est ainsi le lieu de l'expérience esthétique, le lieu où nous pouvons rechercher une connaissance. Par extension, tous ces moments de conscience, ces *actes* et *vécus de conscience* forment le *flux de mon vécu*, une abondante pluralité d'intuitions de

la chose esthétique. Ce même *flux* est saisissable par la réflexion, appropriable par un retour de la pensée sur elle-même.

Ceci étant dit, nous devons tout de même être curieux quant à l'effectivité de ces expériences esthétiques, de ces intuitions immédiates et de la teneur, du contenu exact de ces objets de conscience. Car bien que leurs essences soient *idéales*, ces *phénomènes* impliquent une réalité de faits physiques et empiriques. Il s'agit maintenant de montrer de quoi consistent ces phénomènes.

D'entrée de jeu, n'oublions pas que face à la chose belle, nous avons après doute établi le Je, le Moi, comme résidu essentiel ne pouvant être nié. De là, notre attitude est différente. Dans cette perspective, nous faisons l'expérience de l'œuvre d'art par la perception. En effet, l'œuvre se présente à nous et nous l'éprouvons, nous la vivons et la discernons par le biais des sens ; nous nous la représentons immédiatement sans intervention aucune de la raison. Car bien que l'ensemble de sons produit par l'orchestre saisisse mes sens, je dois tout de même être conscient de ce que je vis, de ce qui me fait face. L'œuvre n'accède pas à la conscience ; c'est cette conscience qui vise l'œuvre. Chaque instant devient un *vécu* ; ce *vécu* est actualité lorsqu'il devient objet de pensée, de conscience. Le moi doit prendre conscience de cette chose, être conscience de quelque chose. Ainsi, le *vécu* devient ce quelque chose. Notre tâche est de saisir l'essence même de ce *vécu* dans sa forme *idéale*, dans le ce quoi il est conscience. Tous ces moments réels formant le *flux* sont l'essence de la conscience. À cet égard, une œuvre (une chose) peut être notre *vis-à-vis* sans être un objet saisi et extrait actuellement, de là la distinction entre chose et objet⁷. En effet, une perception peut ne pas comporter d'essence ; elle peut être vide dû à l'inattention et à la défaillance du moi ; tout vécu de conscience doit être conscience de ceci et de cela.

Néanmoins, il faut comprendre qu'entre la perception et la chose ne s'établit pas forcément une unité spontanée. Selon la disposition du sujet face à la chose, la suite successive des perceptions peut comprendre des accrocs ; il n'est pas impossible que notre inattention trouble la sensation complète de la chose. Or, la chose reste identique. Toutefois, le sujet ne peut la percevoir que par des aperçus se succédant les uns après les autres. C'est donc d'une apparence à l'autre, d'une face à l'autre que l'œuvre prend la forme d'un objet de pensée. Par exemple, nous pouvons être plus ou moins près de la scène où s'exécute l'orchestre, nous pouvons augmenter ou diminuer le volume du son, nous pouvons être plus ou moins sensibles à la qualité de la performance. Toujours est-il que nous saisissons l'œuvre au fur et à mesure qu'elle se présente, qu'elle se déroule, selon sa présentation dans l'espace-temps. Il s'agit qu'enfin la chose prenne la forme d'une composition complète en l'esprit après la succession des perceptions. Pour autant que le regard du sujet vise l'œuvre dans toute sa présence, il faut encore que l'opération empirique des sens et de la perception permette de saisir sous toutes ses faces et tous ses angles l'œuvre qui est là. Ces moments perceptifs seront par ailleurs des représentations de conscience de cette œuvre que la réflexion considérera pour en préciser et formuler le contenu.

Dans cette mesure, l'œuvre d'art n'a plus la rigidité formelle que l'on serait tenté de lui conférer dans le domaine des relations esthétiques. Certes, elle demeure de toute manière mais, à l'égard du statut d'une possible connaissance esthétique, l'œuvre possède le caractère de *transcendance*, c'est-à-dire que son existence véritable se situe à un niveau supérieur dégagé de l'expérience. Tout son sens dépend en fait de la conscience qui la perçoit. La chose en effet emprunte et va chercher sa valeur d'être en une conscience qui la perçoit. En outre, le sujet percevant, le je, le moi, ne constitue pas réellement une partie du monde, une réalité de fait existante : il est *je transcendantal*. Ce *je transcendantal* prend tout son sens par rapport à la relation vécue de la chose belle et, en revanche, cette même chose revêt son caractère d'existence véritable que par rapport à l'expérience et à la perception du sujet ; c'est là tout le caractère de la transcendance du phénomène esthétique⁸.

Donnons-nous, à ce point de l'exposé, le loisir de confirmer notre propos en illustrant nos idées par la simulation d'une situation où une expérience musicale et son appréhension phénoménologique seraient possibles. Supposons-nous être face à un orchestre performant une

pièce musicale. D'abord, comprenons que notre présence, le fait que nous soyons là pour attester la traduction en actes réels de l'œuvre, ne rend pas à celle-ci sa valeur de réalité et d'existence. La pièce musicale, en tant qu'objet ou entité formelle, est tout à fait autonome et libre de dépendance. C'est nous, sujet, qui entrons en relation avec celle-ci. L'œuvre est, indépendamment de nous. Cela compris, nous adoptons une attitude qui nous dispose dans le doute et l'incertitude afin de saisir la pièce musicale sans contraintes. Cette attitude nous mènera jusqu'à douter du genre même de la musique que nous nous apprêtons à écouter, de sa forme même, du style et des formules qui seront déployés. Aucune présupposition n'est en notre esprit. L'œuvre musicale se dévoilera à nous selon l'évidence qu'elle laissera percevoir.

Cependant, la performance dévoilera rapidement les spécificités formelles, harmoniques et thématiques de l'œuvre. Malgré cela, nous ne portons aucun jugement. Nous nous abstenons d'évaluer et de prendre position sur l'œuvre.

De cette manière, nous faisons émerger et apparaître plus clairement l'activité propre de notre esprit dans cette expérience. Car en effet, avec cette attitude que nous adoptons, nous ne sommes plus face à un « remarquable chef-d'œuvre de la musique contemporaine » par exemple, mais bien plutôt devant un ensemble de vibrations acoustiques de molécules d'air perturbant l'espace, nous faisant du coup percevoir un ensemble de sensations d'intensité, de hauteur et de timbre⁹. De sorte que nous inclinons notre esprit à se représenter l'œuvre et à s'en former l'idée plutôt qu'à rester abasourdi et en extase devant la sublimité de celle-ci. À tel point que cela révèle notre propre présence face à l'œuvre. Le fait que nous sommes là réagissant à l'œuvre devient manifeste et indéniable ; chaque moi faisant l'expérience de l'œuvre pendant qu'elle apparaît, se manifeste et dévoile sa véritable nature selon l'ordonnance des sons dans le temps, selon son tempo, selon ses périodes et ses variations, et devient une évidence actuelle. De là s'établit la relation de phénomène entre nous et l'œuvre : la musique est comme elle se présente, comme elle se manifeste. Nous prenons conscience de cette harmonie de sons qui, au fur et à mesure de sa manifestation, devient plus que le fruit du hasard et prend la forme d'une musique cohérente. Chaque moment où nous saisissons la venue à l'existence de l'œuvre devient un élément de réflexion pour une éventuelle connaissance de l'œuvre, de sa représentation formelle et intellectuelle. L'œuvre ne sera qu'une suite en D mineur, qu'un concerto ou une pièce de *be-bop*, de swing ou de post-free jazz que lorsque nous aurons fait un retour de l'esprit sur les moments vécus en pleine conscience d'avoir perçu un tel enchaînement de sons, selon tel rythme et telle intensité, selon telle forme de mouvement, joué avec tels instruments, etc.

Conclusion

Nous avons, tout bien considéré, réussi à organiser et à fonder sur des arguments solides nos propositions philosophiques pour une approche phénoménologique de l'esthétique. Suivant et conformément aux fins que nous nous sommes fixées, cet article aura présenté les grandes lignes de ce en quoi consiste l'expérience esthétique, et où une connaissance de notre expérience de l'œuvre d'art est possible. En somme, c'est d'une part dans une attitude adéquate et congruente que nous nous sommes préalablement positionné face à la chose belle, nous permettant du coup d'écarter toutes notions objectives et théoriques qui flouerait notre regard et notre considération de l'œuvre. Par extension, nous avons librement pris l'initiative de surseoir à tout jugement, à toute présomption d'état de choses.

Cela a eu l'effet de révéler un sujet pensant incontestable, un je dont seul l'être pouvait être affirmé, un moi présent comme le sein même de toute notre investigation ; une conscience en tant que résidu. Il s'agissait de tourner notre regard vers cette conscience vivant une expérience esthétique, plus précisément pour saisir tous les *phénomènes*, tous les moments où la chose apparaissait à la conscience, quand celle-ci tournait son regard pour saisir et extraire un objet de pensée.

Cette conscience, nous l'aurons montré dans cet article, constitue le véritable lieu esthétique. Cette conscience est en effet la sphère où la relation entre le sujet et l'objet esthétique peut être

explicitée. C'est en un retour de la pensée en cette conscience que la réflexion peut évaluer et considérer les moments vécus en relation avec l'œuvre d'art.

Enfin, et d'autre part, nous aurons aussi montré qu'une connaissance de la chose belle est possible par la voie que nous avons décrite, la voie phénoménologique.

¹ Mikel Dufrenne, « Esthétique », dans *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Encyclopaedia universalis et Albin Michel, 2000, p. 550-561.

² Mikel Dufrenne, « Esthétique », dans *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Encyclopaedia universalis et Albin Michel, 2000, p. 550-561.

³ Sur l'*altération radicale*, cf. Premier chapitre de la deuxième section dans Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950, 567 p. et première méditation dans Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 237 p.

⁴ Sur l'*époque phénoménologique*, cf. Premier chapitre de la deuxième section dans Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950, 567 p. et première méditation dans Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 237 p.

⁵ Sur les *vécus de conscience* et le *flux du vécu*, cf. Deuxième chapitre de la deuxième section dans Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950, 567 p. et deuxième méditation dans Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 237 p.

⁶ Sur la *région de la conscience*, cf. Troisième chapitre de la deuxième section dans Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950, 567 p.

⁷ Sur la distinction entre *chose* et *objet*, cf. Deuxième chapitre de la deuxième section dans Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950, 567 p.

⁸ Sur la notion de *transcendance*, cf. Deuxième chapitre de la deuxième section dans Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950, 567 p. et deuxième méditation dans Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 237 p.

⁹ *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2011, 1515 p.