

Musiques, retour aux sources ?

Étude de quatre articles de Dominique PRADELLE :

« Qu'est-ce qu'une phénoménologie de l'expérience musicale ? », 2002

« Y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable ? », 2005

« Y a-t-il une critique immanente de l'œuvre musicale ? », 2006

« Pertinence de l'approche phénoménologique de la musique ? », 2013

Dans le cadre du séminaire « *Phénoménologie de la musique* », 2014-2015

(UED 66 « Philosophie et musique », L3 semestre 6)

Sous la direction de Patrick LANG

Introduction

Dominique PRADELLE, professeur de philosophie à l'Université Paris 4 Sorbonne, spécialisé dans la phénoménologie husserlienne, nous invite dans les quatre articles ici étudiés à poser la question de l'usage adéquat des exigences propres à une approche phénoménologique de la musique. C'est à partir de la méthode phénoménologique husserlienne, et à l'aune des fruits que représentent les diverses approches qui s'en sont inspirées sur le terrain musical, que nous souhaitons entendre ce en quoi des nécessités musicales exigent effectivement une *epochè*. Si ce souci d'une approche purement *immanente* – à l'œuvre, à l'expérience et à la conscience pure transcendantale – est effectivement une racine commune aux diverses approches phénoménologiques de l'expérience musicale, nous irons à la recherche de l'usage pertinent de ce retour à « l'intuition originaire donatrice », de cette mise en suspens de tout savoir. Cela est-il seulement possible ? Par ailleurs, à quelle appréhension du phénomène et de l'œuvre musicaux la démarche idéaliste nous mène-t-elle ? Et de là, quelle est l'*attitude* pertinente pour l'écoute, l'analyse ou la critique d'une œuvre musicale ? La question est ici celle de savoir quel degré de rigidité ou de souplesse il nous faut entretenir à l'égard de la méthode phénoménologique afin d'entendre quel en est l'usage qui serait à même de nous orienter vers une approche « au plus près » de l'essence esthétique singulière d'une œuvre musicale.

I. Exiger l'immanence ?

A. Aux sources de la méthode phénoménologique

Que revendique la méthode phénoménologique ? Afin de nous en faire une idée, commençons par étudier ce qui apparaît comme une exigence au fondement de toute analyse phénoménologique, le « principe de tous les principes » formulé par HUSSERL :

« Tout ce qui s'offre originairement à nous dans « l'intuition » (pour ainsi dire dans son effectivité charnelle) est à admettre simplement tel qu'il se donne, mais ce uniquement dans les limites dans lesquelles il s'y donne ; munis d'un tel principe, **nulle théorie imaginable ne saurait nous induire en erreur.** »¹

Quelle est l'erreur qu'il s'agit d'éviter ? L'usage, pour expliquer l'expérience, de concepts qui lui sont étrangers et qui ne consisteraient qu'à lui « surimposer des

¹ E. HUSSERL, *Ideen I*, *Husserliana* III/1, p. 51, cité par PRADELLE, « Y a-t-il une critique immanente de l'œuvre musicale ? », in : P. D'Oriano (éd.), *Per una fenomenologia del melodramma*, (Macerata : Quodlibet, 2006), p. 223 (nous soulignons).

grilles conceptuelles »² illégitimes. La nécessité d'une approche phénoménologique réside donc dans celle de se prémunir des dangers d'une tentation *constructiviste*. À cela s'oppose l'exigence *descriptive* de s'en tenir à l'immanence, aux limites de l'objet « tel qu'il se donne ». Il s'agit de s'assurer qu'à tout concept utilisé pour la description de l'expérience musicale correspond une essence, c'est-à-dire « un corrélat manifestable en celle-ci »³. Ceci exige de *réactiver* les concepts : aux concepts vides du constructivisme s'oppose la nécessité phénoménologique du *remplissement des concepts*. Mais, dès lors, comment distinguer ce qui est intuitivement donné de ce qui ne l'est pas ?

S'assurer d'un tel remplissement nécessite un geste d'*epochè* épistémique, mais comment le comprendre ? Il nous faut désormais considérer le son comme « pur être de temps immanent et pur être sensible »⁴, c'est-à-dire le *son comme son*, tel qu'il apparaît dans le temps phénoménologique. S'agit-il dès lors de faire abstraction de tout savoir proprement musical ? C'est ainsi que l'interprète Roman INGARDEN : il nous faut retrouver une strate de l'expérience épurée de toutes considérations extrinsèques, ainsi « vierge de tout savoir préalable », « l'expérience musicale directe »⁵. Or, cela est-il possible ? Existe-t-il, par ailleurs, une telle dualité de l'expérience ?

Intéressons-nous tout d'abord à trois objections esquissées par PRADELLE en 2005 afin de poser la question de la légitimité d'une telle approche du phénomène musical. La première s'inspire de celle qu'Erwin PANOFSKY⁶ élabore à l'encontre d'une quelconque tentative de « description purement descriptive »⁷ de l'œuvre plastique ; la seconde objection provient de Pierre BOULEZ qui, opposant l'œuvre « en-soi » et ce qu'elle laisse apparaître, refuse l'idée selon laquelle l'écoute suffit à la saisie d'une œuvre musicale ; la troisième, quant à elle, émane des réflexions du phénoménologue Alfred SCHÜTZ et tend à dénier la possibilité même d'un geste d'*epochè* qui consisterait à faire table rase du savoir engendré par nos expériences musicales passées.

2 *Ibid.*, p. 221

3 PRADELLE, « Qu'est-ce qu'une phénoménologie de l'expérience musicale ? », in : J.-M. Chauvel et F. Lévy (éds.), *Observation, analyse, modèles : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?* (Paris, L'Harmattan-Ircam/Centre Georges Pompidou, 2002), p. 315

4 PRADELLE, « Y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable ? », in : D. Cohen-Levinas (dir.), *Musique et philosophie* (Paris : L'Harmattan, 2005), p. 12-13

5 R. INGARDEN, *Das Musikwerk*, trad. fr. par D. Smoje, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, Paris, Christian Bourgeois, 1989, p. 41, cité par PRADELLE *ibid.*, p. 13

6 E. PANOFSKY, « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu », trad. fr. sous la direction de G. Ballangé in *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Minuit, 1975, p. 235 sqq., cité par PRADELLE, « Y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable ? », p. 19

7 PRADELLE, *ibid.*

B. Possible ? Pertinent ?

1) Sens culturel et sens esthétique

En premier lieu, un savoir théorique musical n'est-il pas, justement, nécessaire afin de saisir le sens esthétique d'une œuvre ? Peut-on parler du sens de l'œuvre sans user du vocabulaire musicologique ? Peut-il s'agir de renoncer à tout recours à des concepts « préfabriqués » tels le « thème », la « tonique », les « résolutions », etc. ? Si l'usage de ces concepts est à la racine de toute composition musicale, ceux-là ne sont-ils pas de ce fait porteur d'un sens culturel partie prenante du sens esthétique de toute œuvre ? De plus, que reste-t-il à la disposition du phénoménologue pour décrire l'œuvre ? Il semble en effet que les « concepts de la pure morphologie auditive »⁸ (« aigu », « fort », « faible », etc.), peu consistants, ne soient pas en mesure de donner une quelconque « idée de la composition »⁹.

Nous devons donc nous demander si une approche phénoménologique pertinente consiste bien à évacuer de son discours tout le vocabulaire « musical » ou s'il s'agit plutôt de prendre garde à celui-ci afin de laisser place libre à d'autres notions, images ou concepts qui peuvent s'avérer, au besoin, plus signifiants que les « instruments conceptuels classiques »¹⁰ (par exemple, une « broderie de si bémol-septième-de-la-dominante-de-la-sous-dominante-de-la-tonalité-du-thème »¹¹).

2) Décrire le plan sonore, cela peut-il suffire ?

En second lieu, nous pouvons nous demander si ne décrire que ce qui est « donné à entendre » ne consiste pas à rester sur le pas de l'œuvre musicale ? En effet, la valeur d'une œuvre ne se mesure-t-elle pas davantage, et avant toute chose, à celle de sa structure, à ce que représentent ses « procédés d'engendrement et de combinaison »¹² ? Le plan sonore, simple résultat de « l'édifice en soi », ne serait alors, relativement à l'œuvre musicale, qu'un *épiphénomène*. Dès lors, sa description semble caduque, peu pertinente, et ne pourrait nullement servir à pénétrer l'œuvre ; c'est en ce sens que Pierre BOULEZ affirme que « constater et décrire ne sont au mieux qu'un seuil »¹³.

⁸ *Ibid.*, p. 21

⁹ *Ibid.*

¹⁰ « Y a-t-il une critique immanente de l'œuvre musicale ? », p. 241

¹¹ A. BOUCOURECHLIEV, *Beethoven*, Paris, Seuil, 1963, p. 86, cité par PRADELLE *ibid.*

¹² « Y a-t-il une description de l'œuvre musicale vierge de tout savoir préalable ? », p. 17

¹³ P. BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963, p. 12-13, cité par PRADELLE, *ibid.*, p. 16

3) L' *epochè*, un concept mythique ?

Enfin, réclamer une *epochè* épistémique radicale, n'est-ce pas simplement contredire l'essence de l'expérience musicale ? Étudions cette remarque d'Alfred SCHÜTZ : « Lorsqu'il écoute, l'auditeur fait usage d'expériences antérieures qu'il a eues du type de musique qu'il écoute. Il possède un certain savoir de son type général et de son style. Ce savoir fonctionne comme cadre de référence auquel il réfère son expérience actuelle. »¹⁴

Ainsi, si un « certain savoir » est constitutif de l'expérience musicale, si, nécessairement, celui-ci a le statut d'un « arrière-plan » qui oriente l'écoute, l'*epochè* épistémique radicale peut-elle être autre chose qu'un « concept mythique » de plus ? En effet, si ce savoir « fonctionne » dans l'expérience, une description effective de l'expérience musicale ne devrait-elle pas, au contraire, en rendre compte ? Cela signifie-t-il qu'il faille abandonner l'*epochè* musicale ? Mais alors, en quoi consiste une approche phénoménologique de la musique ? Ce fait mène-t-il à une véritable remise en cause de l'idée phénoménologique selon laquelle c'est l'essence de l'objet – et non l'histoire du sujet – qui prescrit ses modes d'apparitions ?

C'est certainement cette problématique qui revêt, aux yeux de Dominique PRADELLE, le plus de pertinence concernant l'orientation à donner à une approche phénoménologique de l'expérience musicale ; de ce fait, nous y reviendrons. Mais il semble tout d'abord que nous intéresser à la démarche idéaliste de constitution – essentielle à l'entreprise phénoménologique – est ici un pas nécessaire afin d'en entendre plus adéquatement les enjeux et, éventuellement, lever ainsi les faux problèmes dont l'origine ne serait autre qu'une compréhension trop vague des concepts husserliens.

II. Du sensible à l' idéal

A. La démarche idéaliste de constitution

Par la mise en suspens de l'attitude naturelle qui est celle de la conscience perceptive naïve, la réduction phénoménologique impose de ne pas admettre les objets visés tels qu'existant « d'eux-mêmes ». Il s'agit, au contraire, dans un geste de réévaluation du sensible, d'ouvrir la voie à l'écoute attentive de la constitution, sur le soubassement des données sensibles, des sens idéaux. Cette démarche permet de comprendre en quoi la phénoménologie ne se réduit pas à un simple retour aux phénomènes, sans possibilité de dépasser le plan « purement sensible » ; la critique de BOULEZ n'est-elle pas, alors, aisément dépassée ?

¹⁴ A. SCHÜTZ, « Fragments toward a phenomenology of music », p. 259, cité par PRADELLE *ibid.*, p. 22

En effet, tout vécu intentionnel, noétique, est par là-même vécu « de quelque chose », il « vise à quelque sens ». L'objet intentionnel vers lequel s'oriente le vécu correspond au sens noématique qui, dès lors, « habite » le vécu. Ainsi, l'objet intentionnel, le sens noématique visé par l'activité noétique du sujet, n'est pas dépourvu d'un statut essentiel. Dégager l'essence, le sens objectif, le statut ontologique d'un type d'objet, cela exige un recours à l'intersubjectivité : il s'agit de dévoiler ce qui se dégage comme invariant en ce qu'il y a convergence effective des caractères relevés. Alors, quels sont-ils touchant l'œuvre musicale ?

B. Une idéalité liée, au confluent de plusieurs chemins

1) Un statut idéal

Tout d'abord, l'œuvre musicale ne se réduit pas au simple vécu ; au contraire, le phénomène musical, que permet l'exécution d'une œuvre musicale, se caractérise par l'appréhension, la visée d'une unité, plus encore, d'une *identité idéale*. Effectivement, si l'exécution de l'œuvre et son expérience sont, par exemple, toujours datées, spatio-temporelles, ce n'est pas le cas de l'identité de l'œuvre, qui « transcende la pluralité de ses exécutions possibles »¹⁵ ; elle est en cela omni-temporelle, extra-mondaine. Nous suivons ici PRADELLE en empruntant le terme de « chrononomie »¹⁶, néologisme de STRAVINSKY, propre à désigner le statut idéal de l'œuvre musicale, dans sa structure, sa légalité temporelle propre.

2) Nature de l'exécution

Il est clair cependant que l'exécution ne peut pas, n'a pas la possibilité eidétique – contrairement, par exemple, au chiffre « 2 » – d'être dessinée arbitrairement, mais elle se doit de refléter la chrononomie idéale de l'œuvre, elle en est « l'analogon sensible »¹⁷. Ainsi, l'œuvre musicale a le statut ontologique de l'**idéalité liée**¹⁸, c'est-à-dire de ces idéalités « qui comportent dans leur sens d'être une réalité et par là appartiennent au monde réel »¹⁹.

C. Strate perceptive et temporalisation

1) Du son au sens musical

Ainsi, loin de se réduire à la description d'un « complexe de sensations acoustiques », à un simple « retour au vécu », il s'agit plutôt, en conformité avec

15 « Qu'est-ce qu'une phénoménologie de l'expérience musicale ? », p. 320

16 I. STRAVINSKY, *Poétique musicale*, Paris, Flammarion, 2000, p. 81, cité par PRADELLE, *ibid.*

17 *Ibid.*, p. 321

18 HUSSERL, *Expérience et jugement*, trad. D. Souche, Paris, P.U.F., 1970, p. 323

19 *Ibid.*

l'idée d'André SOURIS selon laquelle « toute forme est une formation »²⁰, d'élucider la constitution de l'unité idéale sur le soubassement des données sensibles. Mais quels sont alors les actes subjectifs qui rendent possible la saisie de l'identité idéale de l'œuvre ? Il s'agit ici de penser l'activité temporalisante de la conscience qui vise et permet la constitution dans le temps phénoménologique du temps phénoménal (intentionnel, qui lui est corrélatif et constitue la chrononomie idéale), et d'explicitier ainsi le passage du temps de la conscience à la conscience du temps, celui qui mène du sonore au sens musical. Ceci dans le souhait, déjà exprimé par ANSERMET en ces termes, de savoir « comment la musique se constitue et apparaît dans les sons »²¹.

2) Le temps phénoménologique

1. *L'hylétique, thématique ?*

Quels sont les degrés de passivité et d'activité, propres au temps phénoménologique, qui permettent une compréhension de la constitution du phénomène musical ? Si le temps hylétique, constitué par des actes de protention et rétention, est le noyau de toute temporalisation, en ce qu'il permet un vécu unifié, il n'a cependant ici aucune pertinence esthétique.

2. *Le temps musical, un temps noétique*

C'est plutôt le caractère *noétique*, intentionnel, du temps phénoménologique, qui, élargissant les horizons temporels, permet la constitution du temps musical. Quelle en est la structure essentielle ? D'une part, par le biais d'un recouvrement *passif* selon la parenté et l'étrangeté s'opèrent les *synthèses d'identification et de reconnaissance* permettant de reconnaître un élément présent comme *semblable* à un élément passé, élargissant ainsi nos rapports au passé.

D'autre part, plus thématiques encore sont les *actes d'anticipation* en tant qu'ils sont au fondement de la nature « vectorielle » de l'appréhension musicale qui « dépasse constamment le présent ». Ces actes correspondent aux visées intentionnelles qui, orientées vers le futur, recevront, sur le soubassement des données sensibles, leurs modes de confirmation. Cela signifie que de telles visées pourront être remplies, satisfaites (la suite correspondra à nos attentes, à notre « horizon d'attente ») ou bien « déçues »²², ce qui arrive lorsque l'œuvre vient dérouter le chemin habituel, que l'intention, éventuellement informée par ses

20 A. SOURIS, *Conditions de la musique et autres écrits*, Paris CNRS, 1976, art. « Forme », cité par PRADELLE in « Y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable ? », p. 25

21 E. ANSERMET, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, La Baconnière, 1961, rééd. Paris, R. Laffont, 1989, p. 291 et 296, cité par PRADELLE, *ibid.*, p. 12

22 E. HUSSERL, *Recherches logiques VI*, trad. Élie, Kelkel et Schérer, Paris, P.U.F., 1963, p. 57

auditions passées, visait. N'est-ce pas, par ailleurs, sur cette dernière modalité que doit jouer un chef-d'œuvre pour être saisi comme tel ?

III. Histoires, actes et horizons

A. Strate perceptive et *habitus*

Il paraît donc essentiel à une phénoménologie de l'appréhension musicale d'étudier la mesure selon laquelle l'histoire de l'auditeur s'avère déterminante au sein de son expérience musicale. Quels sont les degrés de passivité et d'activité propres à la structure intentionnelle de la strate perceptive ? Les travaux de SCHÜTZ, que nous avons déjà évoqués, devraient ici nous éclairer.

Ceux-ci mettent en exergue l'existence nécessaire d'un « savoir typifiant » préalable qui entre en jeu dans l'écoute d'une œuvre musicale. Les auditions passées ne laissent pas la conscience indemne, au contraire : en fréquentant un certain type d'œuvres obéissant à un quelconque « schème formel », ce dernier se sédimente, par le biais d'une synthèse passive de recouvrement, en un « schème perceptif », un *habitus* qui informe « l'horizon d'attente » de la conscience perceptive. Or, cet horizon d'attente, loin d'être neutre, fonctionne alors comme un *paradigme* qui motive les actes d'appréhension essentiels à l'expérience musicale. Dès lors, il nous faut comprendre que l'activité essentielle de la conscience musicale est en fait dépendante de processus passifs antérieurs qui conditionnent son expérience actuelle. Cela nous mène donc à refuser à la phénoménologie le rôle d'une « description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable » ; n'en déplaise à INGARDEN, la strate perceptive n'est jamais « un désert d'information »²³ !

Par ailleurs, n'avons-nous pas là matière suffisante pour répondre à cette question d'INGARDEN : « De quelle manière les différentes structures sonores et ces grandes parties de l'œuvre s'unissent-elles de façon à constituer une seule et même œuvre, malgré leur évidente diversité ? »²⁴ ? Les schèmes formels utilisés par la *praxis* compositionnelle ont le statut de corrélats d'un *habitus*, ce sont donc les normes de la *praxis* compositionnelle qui forment celles de la *praxis* auditive, et permettent ainsi à l'auditeur la reconnaissance d'unités longues.

Alors, quelle approche phénoménologique pouvons-nous adopter ? Un schème formel suffit-il vraiment à « offrir » une unité, à permettre une forme musicale ?

23 Hans-Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, pp. 23-88, cité par PRADELLE in « Y a-t-il une critique immanente de l'œuvre musicale ? », p. 229-230

24 R. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p. 194, cité par PRADELLE, *ibid.*, p. 253

B. Saisir la singularité eidétique d' une œuvre

1) La taxinomie, risque inhérent au statut de musicologue ?

Tout d'abord, dans un souci phénoménologique de « distinction des modalités intentionnelles »²⁵, il nous faut interroger les différents sens qui habitent les schèmes formels selon qu'ils sont le corrélat de tel ou tel type de visées.

D'une part, quelle est celle de l'auditeur ou de l'analyste ? L'usage en est clairement taxinomique, il sert avant toute chose à une typologie générale des œuvres. Mais il est important de remarquer que la subsomption d'une œuvre sous un certain schème formel ne peut jamais suffire à rendre compte du sens singulier en question. De tels concepts, s'ils sont fonctionnels, n'en sont pas moins d'ordre *générique*. Nous reconnaissons par là la pertinence de l'affirmation d'André BOUCOURECHLIEV selon laquelle « la reconnaissance de l'inventaire d'une œuvre n'est évidemment pas une connaissance de l'œuvre »²⁶.

Concernant le compositeur, l'intention est tout autre : lorsqu'il investit, use d'un schème, celui-ci, symbole d'un héritage historique, lui permet de dessiner un rapport singulier à l'histoire qui se perçoit non dans le simple usage du schème, mais à travers une élucidation du sens de cet usage. C'est donc *en deçà* du schème qu'il a « son mot à dire », c'est également en deçà de ce schème qu'il nous faut écouter. Une phénoménologie de l'intentionnalité du compositeur pertinente doit donc interroger, non point le simple usage d'un schème, mais « le sens de l'usage de cette catégorie »²⁷.

2) Du bon usage de l' *époque*

Ces considérations quant à la nature *générique* et non *essentielle* des instruments théoriques ouvrent la voie à un usage pertinent du geste d'*époque* : si les schèmes formels sont des « habits trop larges » pour décrire la singularité eidétique d'une œuvre, s'ils peuvent constituer des « écrans conceptuels » risquant d'en voiler le sens esthétique, nous nous devons de pratiquer un geste d'*époque* vis-à-vis de la conceptualité disponible. De plus, une propriété inhérente à la pratique musicale étant celle d'effectuer le dépassement des théories précédentes, celles-là courent toujours le risque d'accuser un certain retard. La prise en compte de ce fait essentiel ne peut que légitimer l'*époque* comprise désormais comme une « attitude

25 « Y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable ? », p. 25

26 A. BOUCOURECHLIEV, *Debussy*, p. 120, cité par PRADELLE in « Pertinence de l'approche phénoménologique de la musique ? », in : J.-M. Chauvel et X. Hascher (dir.), *Esthétique et cognition* (Paris : Publications de la Sorbonne, 2013), p. 291

27 « Y a-t-il une critique immanente de l'œuvre musicale ? », p. 243

générale de défiance théorique envers les concepts traditionnels mis en œuvre par l'analyse»²⁸. Nous pouvons ici reconnaître la nécessité que revendique l'approche phénoménologique, celle d'une centration sur « ce qui sonne », ce qui est donné à entendre « et ce uniquement dans les limites dans lesquelles il s'y donne »²⁹ : une telle attitude a une fonction *régulatrice* à même de nous mener à l'écoute adéquate d'une œuvre musicale et de saisir ainsi *l'inouï*, sans le dissimuler sous un amas de concepts inadaptés alors même qu'il implique, par essence, la création de nouveaux concepts.

Conclusion

Pour conclure, l'approche de Dominique PRADELLE touchant une phénoménologie de la musique offre l'intérêt d'une véritable interrogation sur sa pertinence possible. Nous avons ainsi pu remarquer les « orientations fécondes »³⁰ permises par une approche phénoménologique de l'esthétique musicale ; la possibilité de dévoiler le sens spirituel se constituant sur le sol des données sensibles légitime l'exigence consistant à se centrer sur la perception, sur *l'écoute* d'une œuvre afin d'en respecter le sens propre. Si cela exige un geste d'*epochè*, l'étude de la strate perceptive nous enjoint de ne pas y entendre un principe rigide inapplicable mais l'appel à une *attitude*, qui, dans le but avoué d'un respect du phénomène musical tel qu'il s'impose à *l'audition*, motivé par une exigence de *réactivation des concepts*, nous permet, par une *défiance* nécessaire envers les concepts musicologiques préexistants, d'approcher au plus près *l'eidos* esthétique d'une œuvre musicale singulière, c'est-à-dire *l'eidos* corrélatif au mode d'écoute que prescrit ce dernier. En cela, la phénoménologie, science eidétique qui nous fait entendre l'insuffisance des concepts génériques, est bien une « lutte perpétuelle pour la connaissance du singulier »³¹.

28 *Ibid.*, p. 263

29 Cf. ci-dessus note 1

30 « Y a-t-il une critique immanente de l'œuvre musicale ? », p. 262

31 « Y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable ? »,

Bibliographie

- HUSSERL, E. : *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. fr. H. Dussort (Paris : P.U.F., 1964, 5e éd. 1996)
- HUSSERL, *Expérience et jugement*, trad. Souche, Paris, P.U.F, 1970
- INGARDEN, R. : *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, trad. fr. D. Smoje (Paris : Christian Bourgois, 1989)
- STRAVINSKY, I., *Poétique musicale*, Paris, Flammarion, 2000
- BOUCOURECHLIEV A., *Beethoven*, Paris, Seuil, 1963
- PRADELLE, D., « Qu'est-ce qu'une phénoménologie de l'expérience musicale ? », in : J.-M. Chauvel et F. Lévy (éds.), *Observation, analyse, modèles : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?* (Paris, L'Harmattan-Ircam/Centre Georges Pompidou, 2002), p. 313-336.
- PRADELLE, D., « Y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable ? », in : D. Cohen-Levinas (dir.), *Musique et philosophie* (Paris : L'Harmattan, 2005), p. 12-49.
- PRADELLE, D. « Y a-t-il une critique immanente de l'œuvre musicale ? », in : P. D'Oriano (éd.), *Per una fenomenologia del melodramma*, (Macerata : Quodlibet, 2006), p. 221-266.
- PRADELLE, D., « Pertinence de l'approche phénoménologique de la musique ? », in : J.-M. Chauvel et X. Hascher (dir.), *Esthétique et cognition* (Paris : Publications de la Sorbonne, 2013), p. 279-297.

Table des matières

Introduction.....	2
I. Exiger l'immanence ?.....	2
A. Aux sources de la méthode phénoménologique.....	2
B. Possible ? Pertinent ?.....	4
1) Sens culturel et sens esthétique.....	4
2) Décrire le plan sonore, cela peut-il suffire ?.....	4
3) <i>L'épochè</i> , un concept mythique ?.....	5
II. Du sensible à l'idéal	5
A. La démarche idéaliste de constitution.....	5
B. Une idéalité liée, «au confluent de plusieurs chemins ».....	6
1) Un statut idéal.....	6
2) Nature de l'exécution.....	6
C. Strate perceptive et temporalisation.....	6
1) Du son au sens musical.....	6
2) Le temps phénoménologique.....	7
1. L'hylétique, thématique ?.....	7
2. Le temps musical, un temps noétique.....	7
III. Histoires, actes et horizons.....	8
A. Strate perceptive et <i>habitus</i>	8
B. Saisir la singularité eidétique d'une œuvre	9
1) La taxinomie, risque inhérent au statut de musicologue ?.....	9
2) Du bon usage de <i>l'épochè</i>	9
Conclusion.....	10
Bibliographie.....	11