



UNIVERSITÉ DE NANTES

Licence de philosophie

---

CORPEL Enzo

« *Du temps de la conscience à la conscience du temps* »

---

Courte étude relative aux principes  
de la phénoménologie de la musique

---

d'après deux articles de Dominique Pradelle :

*Qu'est-ce qu'une phénoménologie de l'expérience musicale ?*

et

*Y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable ?*

---

Séminaire de phénoménologie de la musique [2019/2020]

dirigé par Patrick Lang

Le travail de D. Pradelle fournit critiques et principes relatifs à la phénoménologie de la musique : nous chercherons à exposer ceux-ci, à partir de deux de ses articles<sup>1</sup>. La méthode employée par l'auteur sera de rigueur : non pas développer une dialectique ou une chronologie des arguments et thèses historiquement avancés en ce domaine, mais établir cela même qui les rend pertinents ou non : il s'agit de réfléchir à leurs principes, engagements et limites philosophiques.

Rétablir ainsi le problème essentiel à une telle démarche – que peut être la phénoménologie appliquée à la musique – consiste à mettre au jour les constitutions de son discours et de son objet ; c'est précisément la fenêtre ouverte par les deux articles ici étudiés : qu'est-ce qu'une description de l'expérience musicale, si elle est possible ? Et avant tout, qu'est-ce que l'expérience musicale ? Il s'agit dès lors de comprendre et d'évaluer ce qui permettrait ou non une analyse musicologique depuis les outils et approches phénoménologiques : c'est en tant qu'une telle démarche requiert une mise en application de principes et d'exigences particuliers qu'il faut les étudier dans leur nouveau domaine. La question est alors : y a-t-il une pertinence du discours phénoménologique sur la musique ? Et plus précisément, qu'est-ce que devrait signifier « musique » dans ce cadre ?

Partant, quatre terrains d'examen se dessinent. Fondamentalement, puisque la phénoménologie et la musicologie sont normalement deux champs distincts, il s'agit d'étudier la transposition des principes épistémiques et gnoséologiques de l'un à l'autre domaine : quels sont alors ces engagements épistémiques fondamentaux<sup>2</sup> que requerrait une approche phénoménologique de la musique ? Par ailleurs, la musicologie l'exigeant, il faut étudier le statut de ses objets théoriques dans le cadre de l'approche phénoménologique : comment rendre compte descriptivement de l'œuvre et du langage proprement musicaux ? De plus, une telle démarche requiert une caractérisation de son objet : ainsi, qu'est-ce qu'élucider la constitution de l'expérience musicale ? Vient enfin le point le plus problématique, s'agissant de définir la catégorie de sujet qui s'y trouve dès lors employée : finalement, qu'est-ce qu'un auditeur de musique ? Ce dernier point conduira à la révision des principes premièrement avancés, et cernera la pertinence musicologique d'une démarche phénoménologique.

1 Respectivement :

PRADELLE D., « Qu'est-ce qu'une phénoménologie de l'expérience musicale », in CHOUVEL J.-M. et LEVY F., 2002

PRADELLE D., « Y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable ? », in COHEN-LEVINAS D., 2005

2 La notion est emprunté à LYNCH M., 2018, chap. V



## I – Principes épistémiques fondamentaux

L'ensemble des principes de la phénoménologie constitue le fond diffus employé dans la démarche phénoménologique appliquée à l'esthétique de la musique : certains s'y laissent muettement absorber (nous ne les développerons pas), mais quelques-uns trouvent une refonte particulière dans leur transposition au domaine musical – c'est eux que l'on étudiera ici.

L'*epochè* se voit ainsi appliquée à la musique dans deux cadres : celui du *préjugé naturaliste* et celui du *préjugé compositionnel*. D'abord doit être défait le « savoir du physicien » en musique<sup>3</sup> : l'objet d'une musicologie phénoménologique ne doit ni ne peut être le son comme objet d'un monde physique existant ; en tant que les sciences positives ne produisent pas de connaissances évidentes, impossible d'en accepter l'intervention dans une telle entreprise : il s'agit de ne traiter le son qu'à titre de *son musical*. Par ailleurs, il faut abandonner du même geste le savoir théorique musical : le son musical n'est pas une note, pas plus qu'une mélodie toute faite, existant comme *toujours déjà là* ; il s'agit bien d'éliminer, au même titre que les connaissances des sciences constituées, les constructions théoriques relatives à une esthétique qui sont en fait extra-musicales : il faut éviter toute hypostase d'un concept qui n'aurait aucun corrélat dans l'expérience musicale du sujet transcendantal. Ainsi est ici l'*epochè* : tout savoir extra-phénoménologique doit être abandonné – il s'agit de prendre en compte exclusivement ce qui apparaît tel qu'il apparaît.

Vient la nécessité du *principe de descriptivité* : là où les sciences empiriques et sociales cherchent impérativement à expliquer ou comprendre – quitte à en oublier leurs fondements – la phénoménologie se doit de revenir aux actes originellement donateurs. Il s'agit dès lors de retourner à la source de toute connaissance, à savoir l'évidence, et de considérer celle-ci exclusivement : elle est le seul genre de connaissance valide – en tant qu'elle correspond à la donation par eux-mêmes des objets de la conscience transcendantale (remplissant ainsi les visées intentionnelles qui peuvent s'y diriger). L'analyse musicale phénoménologique devra donc, en principe, se passer des concepts théoriques hors l'expérience musicale pour

3 Et même plus : c'est bien toute approche strictement scientifique qu'il faudrait défaire par là ; on se référera notamment à DECREUX E., 2008 et FICHET L., 1995. L'expression est empruntée à PRADELLE D., 2005, p. 12 (§ 2)

construire son discours : il s'agit de mettre au jour, dans celui-ci, l'immanence de l'expérience et rien d'autre que cela.

Régressons alors jusqu'au processus engendrant ces deux premiers principes : la réduction transcendantale (en elle-même). Il s'agit dès lors de retourner à l'évidence par réflexion sur la transcendance immanente caractérisant le sujet transcendantal – soit par élucidation de la corrélation entre la conscience transcendantale et son objet. On travaille, par ce principe, à l'étude phénoménologique de la constitution des objets de conscience : toute conscience est conscience de quelque chose – aussi faut-il entendre comment. On constate dès lors que le mode de donation, le sens et la validité d'être d'un objet sont constitués par les visées intentionnelles, actes de synthèse et modes de remplissement relatifs au sujet transcendantal. Il s'agit dès lors, pour tout examen de constitution, d'établir quant à l'expérience ce qui relève respectivement de l'ordre du passif (comme le mode de donation de l'objet d'expérience se manifestant) et de l'actif – comme l'articulation des actes de synthèses dans le vécu, ou des visées intentionnelles dans le phénomène.

Appliquée plus précisément à la musique, la réduction transcendantale entraîne l'adoption du principe de *constitution transcendantale*. Le geste de constitution propre à la phénoménologie implique de ne pas considérer l'ensemble des catégories esthétiques, et plus particulièrement les unités du langage musical, comme des entités pré-données : il faut décrire leur mode de constitution – leur émergence – afin d'élucider ce qui les a produits, activement ou passivement. On cherche à considérer l'objet musical comme constitué par la conscience transcendantale : à élucider les actes par lesquels elle engendre des objets-de-temps stables, formant des ensembles clos, à partir de la succession purement sensible. Alors, rien de ce qui compose l'œuvre ne peut être pris comme existant en soi ou dans l'intentionnalité du compositeur : c'est à même le temps immanent de la conscience perceptive que doivent être ressaisies les modalités d'engendrement<sup>4</sup> de ce que l'on appellerait à tort les matériaux dudit compositeur.

Précisons par ailleurs que la phénoménologie n'est pas un retour à la *première expérience* de l'objet par le sujet : ce serait aussi chimérique qu'incohérent avec la démarche telle que décrite précédemment. Ce point établi, notons qu'il n'y a alors pas de contradiction à partir de la familiarité auditive qu'un sujet a d'une pièce pour mener l'investigation phénoménologique : qu'un retour à une écoute naïve soit définitionnellement impossible est

4 C'est-à-dire : les modalités d'émergence

un fait qui ne concerne pas la phénoménologie, cette dernière peut donc accepter de tels savoirs pré-scientifiques.

Deux questions se posent alors : d'abord, quelles sont cette passivité et cette activité dont il a pu être question ? Puis, est-il vraiment certain que l'*epochè* soit un juste principe épistémique : que signifient ces savoirs pré-scientifiques au vu des réductions précédentes ?



## II – Statut des objets : ontologie de l'œuvre et langage musical

Une troisième question s'ajoute aux deux premières : quelle est la pertinence d'une telle approche phénoménologique si celle-ci ne peut que se cantonner à une description ? Soit : puisque la musicologie requiert l'explicitation de structures musicales afin d'accéder au sens de leur légalité idéale, et que la phénoménologie ne peut procéder que par description des sonorités, y a-t-il une pertinence de cette dernière en analyse ? *In fine* : peut-on ainsi passer du plan de la figure sonore à celui des structures profondes ? Avant toute chose, sont à élucider l'ontologie relative aux concepts d'œuvre et de temps utilisés, et le langage musical employé en analyse.

L'œuvre est ontologiquement caractérisée par quatre propriétés, relatives à son mode de donation. D'abord, elle n'est pas strictement réductible à un statut d'être immanent à la conscience transcendantale<sup>5</sup> : elle n'est pas exclusivement un écoulement du temps de la conscience, précisément en tant que l'œuvre peut être saisie en tant que telle – comme objet propre, par des synthèses d'appréhension. Également, l'œuvre n'est pas davantage réductible à ses occurrences physiques ; puisque malgré l'ensemble indéfini de ses exécutions potentielles, elle reste un objet idéal, toujours un et le même. Toutefois, malgré cet aspect idéal, l'œuvre n'est pas concevable sans un aspect sensible : sa légalité idéale requiert l'écoulement des sonorités, à titre d'*analogon* ; l'œuvre est une *idéalité liée*. De plus et plus précisément, elle est une idéalité liée *sans archétype sensible* ; en vertu de son mode de représentation<sup>6</sup>, l'œuvre musicale admet une multiplicité de réalisations (et non une unique

5 D. Pradelle donne « mental » (2002, p. 320, § 14) ; malgré l'apparent psychologisme, on en comprendra sans doute mieux ceci que l'œuvre n'est pas un *état mental substantivé* – précisément parce que ce n'est pas un état mental.

6 Cf. PRADELLE, « Qu'est-ce qu'une phénoménologie de l'expérience musicale », § 17, in CHOUVEL et LEVY, 2002, p. 321

présentation) : il y a, entre la légalité idéale et ses exécutions, un rapport référentiel – médié par un paradigme symbolique donné (généralement la partition, en musique occidentale<sup>7</sup>).

On constate dès lors que la seule réceptivité sensible ne peut caractériser la notion de *réception* : il se trouve que l'appréhension du sens musical<sup>8</sup> requiert une conscience de la succession en tant que telle. Au-delà de la simple succession des données sonores, il y a une stratification d'actes intentionnels par lesquels la conscience transcendantale vise des unités non-actuelles – depuis et par-delà les impressions.

La temporalité employée se définit alors en trois points. D'abord, le *temps musical* se caractérise comme temps intentionnel lié au temps transcendantal ; il confère aux objets musicaux la propriété d'être *in statu nascendi* (c'est-à-dire « à l'étape de leur naissance »). Dans ce concept de temps musical s'opère ensuite la distinction entre *temps phénoménologique* et *temps phénoménal* ; le premier correspond au temps de la conscience transcendantale – lui étant propre et caractérisant le flux temporel immanent au sujet ; le second correspond à la conscience du temps – celui « s'offrant à » la conscience : il est intentionnel, visé comme objet par celle-ci. Enfin, au sein même du temps phénoménologique s'opère la distinction entre *temps hylétique* et *temps noétique* – ainsi que celle de leurs opérateurs respectifs : les *opérateurs de proximité* et les *opérateurs d'horizon*. Les premiers correspondent au flux originaire de la conscience (et sont ainsi condition de toute perception), les seconds correspondent à la co-extension entre les synthèses et leur corrélat temporel (et sont de fait les seuls pertinents à tout examen musicologique, puisqu'ils traitent en propre des structures temporelles du sonore).

Le langage musical employé par l'analyse, en phénoménologie, est pris entre deux préjugés : la Charybde gestaltiste et la Scylla compositionnelle ; il faut donc travailler à échapper à l'exclusivité d'un objet-de-temps unique que serait la seule œuvre, comme à l'instanciation des catégories esthétiques de la théorie musicale. Pour ce faire, trois principes sont de rigueur ; d'abord, le *principe de relativité et de contexte* pose la distinction entre *son ressenti* et *son vécu* : le premier désigne la succession impressionnelle, le second fait référence à la constitution transcendantale qui en émerge – soit, ce que la conscience identifie comme un son ; ainsi, la Scylla, en amalgamant les deux concepts, attribue non seulement les

7 Il serait intéressant de mettre en perspective ce point par le statut des musiques non-notées : Cf PRADELLE, « Qu'est-ce qu'une phénoménologie de l'expérience musicale », note n° 9, in CHOUVEL et LEVY, 2002, p. 321 ; et CUGNY L., 2009

8 C'est-à-dire : la chrononomie idéale caractérisant l'idéalité liée sans archétype sensible qu'est l'œuvre.

propriétés de l'un à l'autre, mais qui plus est, considérant que le son ressenti est identique au son physique, plaque à tort les constructions théoriques musicales qui y sont relatives sur le son perçu. Un second point réside dans le *principe double de l'évidence et de la hiérarchie perceptive* : il s'agit, sur la base du concept de *relief* – caractérisant le détachement des formes sonores –, d'établir la donation originare de celles-ci (selon l'homogénéité et l'hétérogénéité) et leur organisation dans le cadre de l'appréhension (par similitude et contraste) – il y a donc une *hiérarchie auditive des aspects sonores*. Le dernier principe est celui de *relativité à un langage donné et à un système de différences* ; il y a priorité contextuelle du sens de ces composantes, strictement dans les cadres d'un *système* (c'est-à-dire : d'une organisation hiérarchique dont le domaine et les fonctions sont spécifiés soit par une signature de plusieurs concepts, soit par un concept étalon – par exemple, le rapport entre la notion de « hauteur » et celle « d'intervalle ») et d'un *langage* (c'est-à-dire : d'une organisation syntaxique et sémantique régissant le discours, en l'occurrence musical – par exemple, la tonalité ramiste ou le dodécaphonisme).

De ces trois principes se dégagent les caractéristiques de l'analyse : d'abord, elle doit avoir pour objet exclusif l'expérience musicale, puis, elle obtient ainsi le statut de régulateur dans l'analyse proprement musicologique. Ce dernier point requiert toutefois l'appui de deux principes majeurs ; d'abord le *principe de relativité historico-stylistique* doit être adopté, en tant que la perception auditive n'est qu'en vertu de l'esthétique – on rend compte par là des divers modes de donation des œuvres, comme le peuvent être la *perception* et la *compréhension*. Le second consiste en la substitution, à l'*epochè* (dès lors démise), d'un *principe historico-stylistique second* caractérisant ledit mode de donation : celui-ci est prescrit par les œuvres elles-mêmes, en tant qu'elles participent de genres et d'espèces différentes – c'est l'esthétique historique qui caractérise l'accession à leur légalité idéale et à leur sens.<sup>9</sup>



### III – L'expérience musicale

Reste toutefois à établir l'accession par le sujet à cette chrononomie idéale, et donc la caractérisation en propre de l'expérience musicale. Deux systèmes conceptuels

9 Il serait intéressant de mettre en perspective ce point par : CELAN P., 2002, « Le Méridien »

complémentaires l'un de l'autre sont alors développés par D. Pradelle : l'un minimal et l'autre *a fortiori*. Ils prennent tout deux pour base les précédents principes évoqués. Ainsi, en vertu de la démarche de constitution transcendantale, il s'agira de rendre compte du musical à partir de la succession des données acoustiques – d'aller de l'esthésique au proprement esthétique : « de suivre le mouvement qui va du temps de la conscience à la conscience du temps »<sup>10</sup>.

Le premier présente trois éléments constitutifs de l'expérience musicale : i) la sphère de présence élargie (formée par l'impression, les rétentions, et les protentions), ii) le rapport rétrospectif du présent au passé (par la synthèse de reconnaissance identificatrice), iii) le rapport prospectif et progressif (par la synthèse d'anticipation). La sphère de présence élargie expose la constitution d'une *conscience du successif* à l'aide de trois concepts : d'abord, l'*impression* désigne ce qui est perçu actuellement et instantanément par le sujet ; puis, la rétention désigne ce qui est visé dans le tout-juste-passé ; enfin, la protention désigne ce qui est visé dans le tout-juste-à-venir. Le rapport rétrospectif est caractérisé par l'*acte synthétique de reconnaissance identificatrice* : il s'agit de rendre compte du pouvoir qu'a le sujet de saisir un élément comme étant le même non seulement dans le continu divers, mais également dans la diversité des transformations que cet élément peut subir ; est alors posée la conscience d'entités depuis l'écoulement continu<sup>11</sup>, sur la base de l'identification de structures depuis les recouvrements passifs entre écoulements passés et présents. Le rapport prospectif et progressif est, quant à lui, issu de l'*acte synthétique d'anticipation*, c'est-à-dire de l'anticipation constante des éléments musicaux – d'attentes déterminées provoquées par le début d'une mélodie ou l'appréhension progressive d'une œuvre.

Le second système se construit également en trois moments (équivalents à ceux du premier) : le court, le moyen, puis le long terme. Le court terme pose la continuité originare du temps de la conscience à partir des concepts husserlien de *rétention* et bergsonien de *durée* ; si les deux termes ne sont pas exclusifs, l'emploi d'un seul des deux est suffisant à la construction théorique. Le moyen terme explique l'apparition de phénomènes de discontinuité et leurs figures dans cette continuité de la conscience par deux couples de concepts – le second étant exclusif et alternatif à l'ensemble avancé jusque là. Sont donc d'abord avancés i) les concepts de *synthèse d'appréhension* kantienne et d'*acte d'anticipation* husserlien ; le premier explique le passage depuis la juxtaposition des impressions sonores dans leur

10 PRADELLE, « Qu'est-ce qu'une phénoménologie de l'expérience musicale ? », § 19, in CHOUVEL et LEVY, 2002, p. 322

11 C'est-à-dire : propre au flux musical.

succession, et la continuité coalescente du temps de la conscience, à l'émergence de formes dans le vécu musical : dans cette précédente continuité, d'établir la présence de phénomènes de discontinuité en tant que tels – mais ce, sans pouvoir rendre compte de leur figure. Le second permet précisément de prendre en charge ce dernier point, comme expliqué plus haut – en se limitant toutefois à ce qui est déjà connu de l'auditeur. Sont ensuite introduits ii) les concepts de *Gestalt* (propre à la Gestaltpsychologie) et d'*acte synthétique passif d'association selon la parenté et l'étrangeté* husserlien ; le premier s'opposant à la continuité atomique<sup>12</sup>, par affirmation que le primaire est le tout – et non ses parties ; le second expliquant les figures par les opérations de liaison des sonorités en population ayant des paramètres communs, et de comparaison agrégative selon ce qui est alors homogène ou hétérogène. Le long terme est, quant à lui, caractérisé par les *synthèses d'appréhension* et l'*acte synthétique de recognition identificatrice* proprement husserliens, ainsi que par le *mode de donation* propre à l'œuvre musicale (depuis l'auditeur) dans l'expérience musicale – les premières renvoient directement aux deux couples proposés pour le moyen terme ; le dernier caractérise la donation des structures et configurations sonores par la *représentation* (et non la présentation) : rétrospectivement, il y a constitution active des formes musicales par le sujet depuis l'écoulement différentiel vécu<sup>13</sup>.

Ainsi, si l'approche phénoménologique est une science eidétique de la conscience, et qu'appliquée à la musique elle se doit de la décrire en ne se centrant que sur le déroulement des sonorités propres à l'audition<sup>14</sup>, elle doit rendre compte de l'émergence des objets-de-temps (comme celle d'une mélodie correspondant à un thème, par exemple) ; qui sont ainsi notamment explicités par les concepts d'acte synthétique d'appréhension, et d'acte synthétique de recognition identificatrice – opérant à moyen et long termes. On note dès lors les deux couches de temps distinctes intervenant dans la formation des sonorités (à court terme) et des objet-de-temps (à moyen et long terme) ; ces propriétés du processus formel sont respectivement l'écoulement différentiel – désignant l'ensemble des objets qui procèdent directement des phénomènes de discontinuité et de leurs figures – et les rapports de similitude et de contraste que le sujet aura le pouvoir d'identifier. On tire enfin la conclusion suivante : la dialectique perceptive entre ces deux niveaux est une variable déterminée en fonction de la

12 C'est-à-dire : l'ensemble de la continuité originaire et des figures émergentes qui la peuplent.

13 Il serait intéressant de mettre en perspective ce point par : HANSLICK E., 1865, ainsi que « La querelle du formalisme » (in DAHLHAUS C., 2015, p. 115-124) – qui fournirait une mise en relief opportune et concise.

14 C'est-à-dire : l'acte de perception auditif.

connaissance par l'auditeur du style de l'œuvre – les précédentes synthèses la requièrent, impliquée par le mode de donation propre à l'œuvre.



#### IV – La catégorie de sujet et le statut du style

On le constate dès lors : l'ensemble des deux précédentes parties exige une caractérisation du *statut du style*. Une musicologie phénoménologique souffrirait du défaut de ne pouvoir rendre compte ni des formes à grande échelle, ni des notions de styles et de genres – dans le cas où elle se cantonnerait à la description intentionnelle de l'expérience musicale. Il faut dès lors l'augmenter d'une dimension historique – notamment par l'inscription du sujet transcendantal dans des cadres esthétiques particuliers ; il s'agit de rendre compte de la motivation des actes de constitution du sujet, et d'en caractériser le discours en conséquence.

On constate ainsi les limites pré-stylistiques du discours phénoménologique ; les concepts morphologiques de la durée intentionnelle, s'ils permettent d'explicitier les fondements de la perception, sont incapables d'explicitier de plus grandes formes ou caractéristiques du sonore, dépassant leur microcosme : or, le sens du musical se construit essentiellement à ce niveau supérieur de la légalité idéale, saisie par l'appréhension des structures de l'œuvre, et référée par l'exécution.

Trois stades permettent de ménager un accès au sens musical au sein d'une phénoménologie de la musique : i) le cadre esthétique contemporain au sujet, ii) l'historicité du sujet transcendantal, iii) la médiation de ces cadres historiques dans l'analyse.

D'abord, l'insertion du sujet dans le cadre esthétique qui lui est contemporain ; cela se fait par deux concepts : celui d'*horizon d'attente* et celui de *cadre de référence*. Le premier désigne la réception d'une œuvre par les sujets (seuls ou ensemble), consistant en la constitution par ceux-ci de canons esthétiques à partir de leur expérience artistique respective : depuis une multiplicité de connaissances plus ou moins diffuses, se voient définis des horizons d'attentes propres à des genres et, pareillement, à des œuvres. Ainsi, la perception d'une œuvre est constamment conditionnée par la saisie préalable, par le sujet, de jugements esthétiques – publics ou personnels – attribuant un genre, et de fait certaines

attentes, à ladite œuvre<sup>15</sup>. Le cadre de référence procède plus avant dans la dimension personnelle ; par ce concept, on pose la sédimentation de l'expérience passée d'un sujet en *schèmes*<sup>16</sup>, par la répétition et la comparaison des formes perçues – et ce, depuis l'analyse phénoménologique (il y a assimilation de règles extra-subjectives par la nature même du processus perceptif, lui-même rétrospectivement guidé par ces règles précédemment engendrées)<sup>17</sup>.

Ensuite, l'historisation du sujet apparemment transcendantal permet une régulation du principe de prescription de l'objet (dans la perception) ; précisément par les exercices du cadre de référence et de l'horizon d'attente. En fait, ceux-ci impliquent que la constitution du sens musical soit dépendante des cadres historico-stylistiques : non seulement, la perception est variable en fonction de l'évaluation esthétique, mais qui plus est, le sens musical est constamment évolutif (non pas fixé *sub specie aeternatis*, mais *in statu nascendi*, constamment). Précisons ce point par un couple de principes doubles. D'abord, celui d'*historicité du sujet* consiste à insérer historiquement ce dernier en deux axes : l'axe général, caractérisant notamment les canons esthétiques, et l'axe personnel, caractérisant la sédimentation de l'ensemble des expériences du sujet ; c'est l'ensemble de ces deux axes qui caractérise la notion de *familiarité esthétique*. Ensuite, le *principe double d'assimilation des praxis* pose, par le fonctionnement du cadre de référence, la digestion de la *praxis* compositionnelle dans la *praxis* perceptive de la réception ; ainsi sont produites deux situations chez le sujet : une *hexis* caractérisée par une topologie passive des espèces d'œuvres (soit une spécification de ces dernières par leur accumulation dans l'expérience globale), et un *habitus*<sup>18</sup> permanent permettant l'activation des synthèses de reconnaissance identificatrice.

Ainsi doit être posée l'historisation de l'analyse musicale en elle-même, dans le discours phénoménologique : deux principes ont à être développés. D'abord, le *principe de différentielle historique du sens esthétique* caractérise la modification progressive de l'horizon d'attente par ses actualisations successives ; il se structure en deux processus : le changement

15 Que des travaux comme celui de J. Cage avec *4:33* ou *As Slow As Possible* par exemple, peuvent décevoir voire apparemment éviter.

16 Entendre *patterns*.

17 Il se trouve par exemple, dans *Les Faux-monnayeurs* d'A. Gide, que la règle de l'œuvre est d'employer les règles générales des auteurs relatives au roman comme genre afin d'engendrer du sens, par l'écart tendu entre titre et récit.

18 Respectivement : *état* et *disposition*

d'horizon d'attente par rétroaction de l'*incompréhension*, puis celui par *banalisation* des chefs d'œuvres. Le premier est caractérisé par l'articulation de deux phases : une phase de remise en question des canons esthétiques contemporains, sous forme d'incompréhension stylistique, provoquée par une rupture, propre à une œuvre, des codes constituant les horizons d'attente d'alors<sup>19</sup>. La seconde, succédant à l'innovation, est l'intégration à la génération suivante de cette rupture par redéfinition des codes et canons. D'où le second processus de *banalisation des chef-d'œuvres* qui caractérise la trans-valuation en évidence de ce qui était précédemment différent et abscons : ce qui était antérieurement difficile d'accès devient, progressivement, facile d'accès – par familiarité stylistique<sup>20</sup>. Vient ainsi le second principe : le *principe de médiation historico-stylistique* ; en tant que le sens musical n'est pas une donnée originale mais historiquement préalable, il y a dès lors nécessité pour l'analyse et la compréhension d'un ressaisissement des précédents cadres esthétiques contemporains à l'œuvre : il faut réinvestir les horizons d'attentes propres à une œuvre afin d'accéder à son sens<sup>21</sup>.

\*\*

## V – Conclusion

De ces derniers points, trois conséquences suivent quant au discours d'une musicologie phénoménologique. D'abord, celui-ci n'est pas réductible à la seule phénoménologie de la perception – en tant qu'il requiert des catégories stylistiques pour la saisie et description adéquates du sens musical, de la légalité idéale de l'œuvre et de l'expérience musicale. Puis, lui sera préalable un savoir, du fait précisément que les formes musicales sont stylistiquement conditionnées – l'appréhension en étant historiquement et esthétiquement guidée. Enfin, à la perception du sujet sera également préalable un savoir – en tant que sa réception et son appréhension sont variables des fonctions d'horizon d'attente et de cadre de référence. Que l'esthétique soit, c'est un fait, mais il lui est nécessaire que l'esthétique la conditionne préalablement ; l'*époque* doit céder sa place.

19 On pourra se référer, par exemple, à l'accueil de la pièce *Déserts* d'E. Varèse.

20 Cf. STRAVINSKY et NIJINSKY, *Le sacre du printemps*, dans le cadre des Ballets Russes du début du siècle dernier ; l'accueil fut tout aussi rude que pour *Désert*, l'intégration de cette première paraît toutefois aujourd'hui plus évidente (autant en musique qu'en danse).

21 Le théâtre de S. BECKETT en offre un bon exemple : lu *a posteriori* et contre l'auteur comme théâtre de l'absurde, il requiert un tel ressaisissement historique et stylistique à fin de compréhension.

Qu'est-ce alors que la musique ? Si nous concluons plus largement, nous trouverons que l'expérience musicale va du temps continu immanent à la conscience jusqu'à la saisie du sens d'une œuvre dans sa légalité idéale – et ce, par les ontologies de ces deux pôles et par l'inscription historique. Sont donc articulés, d'un côté, la durée et les synthèses d'appréhension dans le temps phénoménologique ; de l'autre, le sujet et ses conditions stylistiques – notamment cristallisées dans les conséquences du cadre de référence. Dès lors, quelle est la pertinence d'une musicologie phénoménologique ? Le discours y est le reflet du sujet : son objet est l'expérience, malgré son réquisit historique. Épistémologiquement, la descriptivité et la réduction transcendantale sont conservées dans l'analyse musicale : l'*epochè*, elle, est limitée par les principes historico-stylistiques qui la remplacent ; *in fine*, il s'agit par là de fonder puis de pondérer le discours sur la musique<sup>22</sup>.

La phénoménologie appliquée à la musique est dès lors à la croisée du geste de la *compréhension* propre aux sciences humaines – concernant la restitution de sens – et de la *description* purement phénoménologique – permettant d'élucider ce qui est proprement musical ou non, et par là de réguler l'analyse théorique. Tel est son rôle : garde-fou de l'analyse musicale, la phénoménologie en permet la juste réalisation, la guidant par l'élucidation de l'immanente transcendance de la conscience.

22 Il serait intéressant de mettre en perspective ce point par « Critères » in DAHLHAUS C., 2015, p. 169-194

## BIBLIOGRAPHIE

- BECKETT S., *Fin de partie* et *En attendant Godot*, Les Éditions de Minuit, respectivement 1957 et 1952
- CELAN P., « Le Méridien. Discours prononcé à l'occasion de la remise du prix Georg Büchner », in *Le Méridien et autres proses*, LAUNAY J. (trad.), Paris, Seuil, 2002, p. 68-82
- CUGNY L., *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009, p. 13-18, p. 29-42, p. 45-72, p. 113-126, p. 401-504
- DAHLHAUS C., « La querelle du formalisme » et « Critères », in *L'Esthétique de la musique*, Labia J. (dir. trad.), Paris, Vrin, 2015, respectivement chap. 9, p. 115-124 et chap. 14, p. 168-194
- DECREUX E., *Mathématiques, sciences et musique. Une introduction historique*, Paris, Ellipses, 2008
- FICHET L., *Les théories scientifiques de la musique aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Vrin, 1996
- GIDE A., *Les Faux-monnayeurs*, Gallimard, 1925
- LYNCH M., *Éloge de la raison. Pourquoi la rationalité est importante pour la démocratie*, Marseille, Agone, 2018, chap. V, p. 112-169 (p. 119-121 notamment)
- PRADELLE D., « Qu'est-ce qu'une phénoménologie de l'expérience musicale », in CHOUVEL J.-M. et LEVY F. (éds.), *Observation, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 313-336
- PRADELLE D., « Y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable ? », in COHEN-LEVINAS D. (dir.), *Musique et Philosophie. Recueil d'esthétique, de philosophie de l'art et de poétique*, Paris, L'Harmattan, vol. 2, 2005, p. 11-49

## DISCOGRAPHIE

CAGE J., *4:33* et *As Slow As Possible*, respectivement : Woodstock (NY - EUA), Maverick Concert Hall, 1952 ; et Église Saint-Burchardi (Allemagne), depuis 2001 jusqu'en 2640

STRAVINSKY I. et NIJINSKY V., *Le Sacre du printemps*, Paris (France), Théâtre des Champs-Élysées, 29 mai 1913

VARÈSE E., *Déserts*, Paris, 2 décembre 1954

## TABLE DES MATIÈRES

### Introduction

- 1 – Problème général : pertinence des principes phénoménologiques .....§ 2, p. 2
- 2 – Problématisation et plan : quatre points.....§ 3, p. 2

### I | Principes épistémiques fondamentaux

- I.1 – L'*epochè* : préjugé naturaliste et préjugé compositionnel.....§ 5, p. 3
- I.2 – Principe de descriptivité.....§ 6, p. 3
- I.3 – La réduction transcendantale.....§ 7, p. 4
- I.4 – La démarche de constitution transcendantale.....§ 8, p. 4
- I.5 – Précisions.....§ 9, p. 4
- I.6 – Interrogations : deux points.....§ 10, p. 5

### II | Statut des objets : ontologie de l'œuvre et langage musical

- II.1 – L'ontologie
  - II.1.a) Quatre propriétés relatives au mode de donation de l'œuvre.....§ 12, p. 5
  - II.1.b) Réceptivité et réception.....§ 13, p. 6
  - II.1.c) La temporalité : temps musical, phénoménologique, noétique....§ 14, p. 6
- II.2 – Le langage
  - II.2.a) Préjugés et principes.....§ 15, p. 6
  - II.2.b) Caractéristiques de l'analyse : réforme des principes.....§ 16, p. 7

### III | L'expérience musicale

- III.1 – Système a minima.....§ 18, p. 8
- III.2 – Système a fortiori.....§ 19, p. 8
- III.3 – Deux niveaux de temporalité.....§ 20, p. 9

### IV | La catégorie de sujet et le statut du style

- IV.1 – Limite pré-stylistique du discours phénoménologique.....§ 22, p. 10
- IV.2 – Annonce du plan : trois points.....§ 23, p. 10
- IV.3 – Premier : horizon d'attente et cadre de référence.....§ 24, p. 10
- IV.4 – Second : historicité du sujet et assimilation des *praxis*.....§ 25, p. 11

IV.5 – Tiers : différentielle et médiation historico-esthétique.....§ 26, p. 11

V | Conclusion

---

V.1 – Conséquences pour le discours phénoménologique sur la musique..§ 27, p. 12

V.2 – Conclusion générale.....§ 28, p. 12

V.3 – Place et rôle d'une telle démarche.....§ 29, p. 13