

Alexandre Blottière

Année 2015-2016

Université de Nantes

L3 Philosophie, parcours musique

Existe-t-il un usage utile de l'intuition dans la perception de l'œuvre musicale ?

Sur l'article de Dominique PRADELLE,
« Pertinence de l'approche phénoménologique de la musique ? »,
tiré de l'ouvrage *Esthétique & Cognition*
sous la direction de Jean-Marc CHOUVEL et Xavier HASCHER

Dans le cadre du séminaire « Phénoménologie de la musique »
sous la direction de Patrick LANG.

Introduction

L'analyse phénoménologique de la musique constitue une démarche philosophique initiée principalement par HUSSERL au début du XX^e siècle, qui lui confère un domaine d'étude et une méthode adéquate. Dans le souci de saisie de la « totalité » d'une œuvre musicale, cette approche propose une description de l'expérience auditive et prétend faire une étude et une analyse des structures des faits de conscience qui lui sont liés. La phénoménologie est donc une science de la conscience qui, transposée à la musique, devient science de l'écoute musicale par la conscience. Cette discipline, relativement nouvelle par rapport à l'histoire même de la musique, propose donc un éloignement de la théorie au profit d'une captation sensitive et une recherche des structures intrinsèques de la musique, en tâchant non pas d'analyser l'œuvre musicale par un savoir extérieur, mais d'extraire des informations essentielles à l'œuvre par elle-même, en son sein. Dans la mesure où cette approche particulière semble faire appel à un retour philosophique vers une sorte d'intuition donatrice originaire, la perception sensible chez HUSSERL, il est nécessaire de revenir à la description des choses mêmes ; il paraît donc juste de se demander si la phénoménologie de la musique est tout aussi pertinente que les autres formes d'analyse de la musique, et si la notion d'intuition est suffisamment appropriée pour traiter de l'expérience musicale. C'est dans le souci de répondre à cette proposition que le professeur de philosophie Dominique PRADELLE a rédigé l'article qui est présenté dans ce mémoire.

Aussi, pour répondre à ces questions, nous distinguerons à la lecture de son étude trois points essentiels qu'il conviendra de traiter : D'une part, une recherche de l'œuvre dans une orientation intuitionniste, c'est-à-dire comment cette approche se manifeste, et si une expérience musicale peut être exempte de tout savoir théorique préalable ; en étudiant tout d'abord la définition première donnée par HUSSERL, puis une interprétation particulière de celle-ci menée par INGARDEN, et enfin la réfutation de cette dernière par PRADELLE. D'autre part, nous nous pencherons ensuite sur l'orientation dite génétique de la phénoménologie, c'est-à-dire provenant des œuvres mêmes, et l'analyse de la nature de l'acte de leur formation. La question étant de trouver un usage régulateur de l'intuition pour maintenir la légitimité de l'approche phénoménologique : Tout d'abord nous évaluerons les liens musicaux relatifs à l'historicité musicale, puis nous étudierons la méthode husserlienne des concepts et de leur remplissement par la variation eidétique, pour terminer par un retour à l'immanence nécessaire. Enfin, nous travaillerons l'orientation herméneutique (liée à l'interprétation des œuvres) à travers la saisie musicale par des outils modernes, en commençant par l'idée de

perception de l'unité de l'œuvre, puis l'analyse des composantes formelles, et enfin la perception et la nature exacte d'un ou du son ; cette décomposition de l'œuvre musicale est mise en place pour la compréhension de ses structures implicites et la perception de son « tout ». En dernier lieu, nous proposerons un commentaire de l'article sur ses modalités d'analyse.

I) Recherche de l'expérience musicale pure de tout savoir préalable

a) L'orientation intuitionniste : Husserl

La première définition établie pour l'approche phénoménologique est liée au concept de « principe de tous les principes » posé par HUSSERL. Ainsi, ce qu'il appelle intuition donatrice originaire (dont la perception est un cas) est considérée comme « source de droit pour toute connaissance », ce qui suppose pour lui d'une part de philosopher sans présupposition, c'est-à-dire balayer les concepts préétablis par la philosophie passée et les acquis déjà enregistrés pour éviter que la perception du sujet ne soit biaisée par des données extrinsèques qui pourraient limiter la saisie de l'œuvre dans sa totalité. PRADELLE mentionne, à titre d'exemples, Kant (chose en soi) et Hume (impression sensible atomique), dont les concepts présentés sont des « artefacts conceptuels » qui n'ont pas de lien direct avec l'intuition. Transposé à la musique, il s'agit d'autre part de faire la part des choses entre les données intrinsèques à l'œuvre et les données apportées extérieurement. Il y a « ce qui est expérimenté » et « ce qui est juste pensé ». Pour le dire simplement : il y a le donné (extrait de) et le construit (extérieur à). Il faut donc discerner les limites de l'expérience et de l'objet musical, dans un souci de recréer une analyse esthétique qui ne soit pas transcendante aux œuvres mais qui en découle. La question de l'immanence est donc cruciale, car elle doit déterminer la valeur de l'approche phénoménologique. Il faut par conséquent structurer ses limites. PRADELLE propose quatre définitions : La première fait état de l'expérience pré-conceptuelle (soit pré-scientifique) de l'œuvre, ce qui correspond à une absence de savoir théorique préalable ; dont PRADELLE remet déjà en question la possibilité. La seconde travaille dans le contenu même de l'œuvre, sa nature et sa détermination. La troisième vise l'intention qui lie l'œuvre aux trois protagonistes invariables qui l'animent (compositeur, auditeur, musicologue). Enfin, la dernière pose l'idée des critères de donation de l'œuvre musicale. Nous allons voir ces quatre définitions, parfois intimement liées, qui seront traitées ci)-dessous.

b) L'interprétation d'INGARDEN

La première définition mentionnée correspond en tout point à l'interprétation de l'approche phénoménologique de HUSSERL par INGARDEN. Il interprète le « principe de tous les principes » de manière radicale : la théorie et les concepts corrompent l'expérience musicale, le savoir doit donc être suspendu pour l'écoute attentive d'une œuvre. C'est par ce biais qu'INGARDEN considère envisageable de saisir les structures essentielles d'une œuvre : opérer un « retour à la conscience du processus sonore purement sensible », c'est-à-dire une conscience pure du temps musical (la clé pour accéder aux structures de l'œuvre). L'idée est donc de placer le sujet devant l'objet avec pour seule nécessité de le percevoir, de le penser, de l'analyser et d'en tirer des conclusions, sans que son regard ou son esprit soit distrait par quelque acquis préalable issu de sa mémoire ou de ses compétences. Il s'agit d'une approche originale, qui prétend révéler les secrets du processus musical dont l'homme se considère comme réceptacle par ses sens, et non comme acteur par sa pensée. Cette dualité semble difficile à accepter. PRADELLE invoque deux raisons à cela : En premier lieu, il semble peu concevable de se représenter une œuvre musicale absolument distincte, éloignée de toute autre œuvre contemporaine à la première, qui n'aurait aucun lien avec les apports et les dogmes musicaux ni reçu aucune influence de quelque autre œuvre de la même époque. La musique et sa production pouvant être considérées comme un flux permanent qui comprendrait compositeurs, musicologues, progression du savoir musical, œuvres inscrites dans le temps, œuvres jouées concrètement, cette position semble donc totalement aberrante. La dimension historique, nous le verrons plus tard, inscrit toute œuvre dans une attente composée par des structures préétablies et des schèmes formels familiers, qui ne peuvent en aucun cas laisser une œuvre quelle qu'elle soit comme absolue nouveauté hors de tout contexte musical. Le savoir pré-constitué d'un sujet va nécessairement activer des habitudes d'écoute et de perception des sons qui le forceront à user de ce savoir, dont il ne peut pas faire abstraction. Ensuite, l'auditeur dépend du cadre contextuel de son époque : il existe un langage musical qui varie au cours du temps, et qui permet l'anticipation du cours des événements sonores. Il s'agit donc d'une référence implicite à l'expérience musicale, qui traduit l'idée que la période historique de l'écoute d'une œuvre modifie de fait sa perception et le sens de sa structure. L'idée ici est que toute perception revient à une comparaison avec ce que nous connaissons déjà, ce qui fausse là aussi l'idée de suspension du savoir dans la saisie d'une œuvre. Ainsi, chaque style qui structure chaque œuvre n'est pas invariant dans le temps par rapport à l'expérience musicale même : il y a toujours un lien historique qui détermine des modalités

d'écoute, comme celles de production des œuvres. En conclusion, la dualité rigoureuse entre théories musicales et expérience sensible ne semble pas viable pour les raisons évoquées.

c) Réfutation par PRADELLE

Pour revenir à l'idée de connaissance préalable et d'inscription temporelle d'une œuvre, PRADELLE se penche alors sur la conscience du temps immanent décrite par HUSSERL. Celui-ci la pose comme « présent absolu de l'impression », ce qui implique le présent comme point de départ de toute perception, le présent inscrivant la conscience d'un passé proche – rétention – qui glisse « dans l'à-peine conscient dans une gradation continue de l'obscurcissement » (les événements étant posés dans le temps, mais non la conscience du temps), et le présent inscrivant également la conscience dans une anticipation – protention – des événements les plus proches à venir. La conscience du temps est donc modérée par un flux qui oscille entre passé s'obscurcissant, présent immédiat, et futur s'anticipant.

PRADELLE ajoute que des synthèses passives de proximité (ce qui se traduit par des entités de temps pour la conscience) permettent la perception des sons durables et des mélodies dans la conscience même. En bref, la rétention et les événements posés dans le temps permettent à la conscience, de manière passive, d'inscrire le contenu de ces événements dans une forme de souvenir proche, suffisant pour assurer une liaison avec l'évènement suivant le précédent, ces liaisons continues formant un tout perceptible par la conscience, d'où l'idée que les motifs d'une œuvre ne soient pas seulement perceptibles mais objectivables, suffisamment pour former des entités plus grandes encore à partir de liaisons plus petites, et ainsi de suite. Cependant PRADELLE dit que ce processus ne permet pas de rendre compte de l'œuvre dans « sa longue durée » ni dans « ses articulations concrètes ». La structure du langage musical semble donc être encore plus essentielle : celui-ci « commande la structure temporelle de l'audition », ce qui traduit la façon dont un objet perçu se donne selon HUSSERL : son essence dicte son fonctionnement, son mode de donnée. En ce sens, la structuration du langage musical permet de rendre compte de la structure concrète de la temporalité de l'expérience musicale affiliée à ce langage particulier. En conséquence, l'interprétation radicale du principe essentiel husserlien, qui prône un retour à l'expérience musicale exempte de tout savoir, semble effectivement être un « idéal-type », une utopie, dans la mesure où tout sujet-auditeur d'une œuvre est contraint de la resituer dans son contexte historique de langage musical. Il semble donc impossible d'analyser une œuvre sans des acquis théoriques, car quoi que nous puissions vouloir, la conscience du temps immanent nous force à nous en servir.

II) Recherche d'un usage régulateur de l'intuition

a) L'importance de l'historicité de l'œuvre

Ainsi, cette « fiction méthodologique » devant être abandonnée, il faut à présent tenter d'approcher l'intuition comme perception idéale de l'œuvre en cherchant un usage régulateur du principe intuitionniste. C'est-à-dire que si l'idéal-type décrit ci-dessus n'est pas atteignable, pouvons-nous tout de même tendre vers lui ? Il convient donc de s'intéresser à l'analyse génétique, c'est-à-dire de l'œuvre en elle-même comme point source pour la conscience d'une expérience musicale pertinente : il faut approcher au plus près de la véritable forme de l'œuvre et s'intéresser à sa structure autant qu'à son mode d'écoute, car une œuvre prescrit comme le dit HUSSERL son mode de donnée. PRADELLE déclare que la conscience d'œuvre musicale ne possède pas d'essence proprement universelle, c'est-à-dire anhistorique. Car l'expérience musicale se doit d'osciller entre l'historicité des œuvres (leur situation historique), l'historicité des modalités de l'écoute (les variations d'habitus selon les époques), et l'historicité de la conceptualité de l'analyse musicale (la perception du passé selon notre propre éloignement et le savoir amassé depuis). D'où l'interrogation quant à la pertinence du concept d'analyse contemporaine : est-ce une aide ou un obstacle ?

b) L'orientation génétique de la méthode husserlienne

PRADELLE se réfère de nouveau à HUSSERL et son exigence de « remplissement des concepts », qui ne doivent pas seulement être des significations opératoires, mais dériver d'une intuition d'essence, qui résulte d'une méthode de variation eidétique (de fond). L'idée est de partir d'un exemple et d'en produire des variantes pour cerner la formation d'un « noyau » commun à ces productions. Par exemple, HUSSERL pose l'idée d'un arbre comme noyau commun, ou essence pure (c'est-à-dire ce qui ne varie pas dans les modifications de perspectives que l'esprit a sur les choses), tandis que toute représentation concrète de cette idée n'en sera qu'une expression, une variante réelle. La synthèse de recouvrement de ces variations singulières, c'est-à-dire la superposition de l'exemple et de ses variantes pour aboutir à l'essence, permet l'intuitivité de la saisie. (C'est-à-dire que tout arbre est déterminé d'après la perspective de la conscience ; l'arbre vécu n'est donné en totalité que par la synthèse totale des points de vue, d'où l'idée de recouvrement.) L'idée est donc d'éviter les conceptualités vides, idéalisantes, qui sont en dehors de ce qui est donné dans le phénomène. L'examen des événements présents doit

provoquer la compréhension de leur constitution, pour diminuer sensiblement le risque d'erreur, tandis que l'inverse, c'est-à-dire l'examen des événements par des idées préconçues (voir la partie I) est considéré comme nuisible. L'objectif est donc de créer des modèles proches de l'œuvre de manière non-historique, mais bien phénoménologique. Néanmoins, PRADELLE souligne que cette position n'est pas transposable à la musique, car il n'est pas possible de produire des « variantes imaginaires » à partir d'œuvres et de styles existant singulièrement, d'où la question de l'historicité des modalités d'écoute, qui reste indispensable.

c) Retour à l'immanence

Pour soutenir sa position, PRADELLE se réfère à l'étude de la physique, en rapport à Aristote. Une analyse contemporaine (post-galiléenne) usera d'une position de pensée typique de la physique dite moderne, ce qui est sensiblement différent de la pensée « relative aux formes anciennes de la physique ». Ainsi, si nous usons d'un savoir postérieur à un courant scientifique, nous ne respectons plus la position temporelle du type de pensée relative à ce courant, ce qui conduit à une étude inaboutie car l'analyse se trouve faussée. Ici, l'analyse contemporaine fait clairement obstacle. Qu'en est-il de la musique ? Si un type de langage musical prescrit un mode d'écoute, les systèmes musicaux et leur hétérogénéité sont donc cruciaux. Mais alors, si ceux-ci ne sont plus actuels (nous pouvons les considérer morts), pouvons-nous encore percevoir les œuvres de manière correcte, c'est-à-dire par ces systèmes en question ? L'exemple choisi est la difficulté de l'analyse de la musique de la Renaissance, dans la mesure où une évidence pour les musicologues et compositeurs de l'époque n'en est plus une pour nous qui disposons d'un savoir différent. L'obstacle, déjà phénoménologique, devient également épistémologique, les outils contemporains ne permettant pas de restituer l'approche historique des œuvres étudiées. Il est donc indispensable pour faire l'expérience sensible et adéquate d'une œuvre musicale de trouver en premier lieu son langage musical correspondant pour éviter toute erreur de jugement (d'où l'idée de suspension du jugement, ou *epochè*). Les outils contemporains ne permettant pas de restituer le langage musical désiré (une écoute tonale ne permettra jamais la compréhension d'une œuvre modale), il semble donc nécessaire d'opérer un retour à la question de l'immanence.

III) L'orientation herméneutique et la décomposition de l'œuvre

a) La perception de l'unité de l'œuvre

Si des concepts extérieurs à une œuvre ne permettent pas de rendre compte de ses modalités d'écoute, il faut se pencher sur la question de l'interprétation de l'œuvre, soit dans un horizon herméneutique. La conscience a ici un rôle déterminant, en ce qu'elle correspond à l'ensemble des actes de synthèse et de constitution qui, à travers le flux des impressions sensibles, déterminent l'objet. Elle opère donc une unification des impressions sensibles qui permet l'identification de l'œuvre. La forme musicale traduit donc une multitude d'opérations synthétiques de la conscience : ainsi l'œuvre, une fois produite, doit être rejouée dans la conscience de manière à être recréée par l'écoute musicale pour déterminer son unité. Comment procéder ? Alfred SCHÜTZ déclare que les *habitus* de genres et formes musicales provoquent une taxinomie des œuvres qui sont alors rangées sous des schèmes formels, unitaires. En clair, les habitudes musicales d'un sujet forcent la classification d'une œuvre écoutée dans des principes généraux de la musique (subsomption). PRADELLE, quant à lui, déclare que la phénoménologie requiert la séparation entre la forme d'une œuvre et son schème formel : il entend par ce dernier terme les principes structuraux du langage musical. Les liaisons formelles, elles, sont propres à l'œuvre, et sont singulières, c'est-à-dire que nous pouvons dans une œuvre organiser un ensemble de formes décalé par rapport au système général. Donc, la fonction cruciale ne revient pas aux schèmes formels, car ceux-ci ne font que classer les œuvres dans des catégories génériques. PRADELLE affirme qu'« écouter une œuvre n'est pas la classer sous telle rubrique, mais synthétiser le flux sonore à mesure de l'écoulement de ses textures fines. » Ainsi, le problème d'unité de l'œuvre continue à se poser, si le schème formel n'est pas nécessairement unifiant. Au niveau des structures fines (c'est-à-dire au niveau de la temporalisation en train de se faire, constatée et synthétisée par la conscience), l'intérêt peut se trouver dans les agents qui opèrent les liaisons au sein des mouvements et entre eux. PRADELLE se fonde sur l'exemple d'un quatuor de Beethoven qui se traduit par une juxtaposition méticuleuse de divers morceaux. Pouvons-nous parler d'œuvre de manière systématique par un simple « collage » de ses parties ? De fait, c'est par des liaisons pertinentes qu'une œuvre se crée par divers morceaux, car la transition doit être efficace, adéquate. Ainsi, ces agents de liaisons sont déterminants.

b) L'essence singulière de l'œuvre et ce qu'elle prescrit

Un second aspect est « l'appréhension de l'essence singulière de l'œuvre ». L'intention du compositeur et la dimension esthétique qu'il choisit de donner à son œuvre sont ici

nécessaires dans la perception unitaire de l'écoute. La reconnaissance musicale doit être dépassée au profit de la compréhension du sens de l'œuvre. Ainsi, le mode d'écoute prescrit par l'œuvre doit non seulement être perçu mais surtout compris pour assurer à l'auditeur la saisie de la vision intentionnelle du compositeur, mais aussi celle de l'essence de l'œuvre. L'approche phénoménologique doit donc dépasser les concepts génériques pour dégager l'essence singulière de l'œuvre. Il s'agit de comprendre les schèmes généraux, les liaisons singulières de l'œuvre, et l'intention esthétique donnée, d'où la nécessité là encore de suspendre le jugement du sujet, car la conceptualité traditionnelle peut voiler le sens voulu de l'œuvre. L'idée est donc que les concepts ne sont vraiment utiles que lorsqu'ils joignent une fonction descriptive de l'œuvre à leur fonction opératoire. Ainsi, l'œuvre en tant qu'unité, c'est avant tout une double voire une triple prescription : un mode d'écoute (restitution du langage musical), un mode de pensée (dimension esthétique voulue par le compositeur) et parfois même une révision des concepts pour la saisir dans sa totalité.

c) La question des composantes formelles

PRADELLE analyse alors cette totalité en se penchant sur un dernier usage de la phénoménologie : l'analyse des composantes formelles. L'idée est que la forme de l'œuvre est donnée par l'assemblage d'éléments clés qui forment le tout – ici, il est question de « théories scolaires de la forme musicale », ces composants sont l'harmonie, le rythme, et la thématique. En bref, le rythme donne la cadence de l'œuvre, l'harmonie sa structure, et la thématique son ambiance, ce qui détermine selon cette analyse le tout prescrit initialement par l'œuvre, car les autres éléments sont relégués au second plan. Cette approche scolaire a le mérite de présenter les œuvres de manière plus distincte et claire, dans la mesure où ces trois éléments sont globalement facilement identifiables et analysables. De plus, leur perception semble effectivement témoigner de l'essence de l'œuvre, en ce sens que tout autre élément du décor ne semble pas aussi important : avec ces trois-là, il semble possible de pouvoir décrire une œuvre dans sa totalité, sans trop d'impasses. Cependant, la conception phénoménologique de la *formation* de l'œuvre rend compte de l'insuffisance des théories traditionnelles de la *forme* de cette dernière : HUSSERL objecte à celles-ci l'idée que la conscience est un flux, ce qui veut dire que l'unité concrète d'une œuvre perçue est donc un flux autonome. Or, extraire des informations et des aspects d'une œuvre ne relève plus d'un flux mais d'un moment particulier séparé du reste de son « tout », ce qui fausse l'analyse de l'œuvre en ce sens que toute distinction particulière devient abstraite, et ne peut survivre seule. Le « tout » est vital pour chacune de ses parties, donc l'analyse morcelée des divers aspects de l'œuvre n'est pas

possible. Il s'agit d'un principe anti-analytique. Cette orientation pousse le sujet à se poser la question de la nature de la substance sonore. Car si nous extrayons une partie d'une œuvre pour une analyse personnelle, que devient l'unité organique qui lui était attribuée ?

d) Le son et sa perception

Nous arrivons donc à la question de la nature du son : celui-ci n'est-il qu'une simple impression instantanée de la conscience, ou plus ? PRADELLE le définit comme un « phénomène en écoulement », et se base sur les travaux de HUSSERL qui fait la distinction nette entre perception instantanée du son et celui-ci considéré dans sa durée. L'exemple est bien choisi : un ut joué par un violon sans césure. Dans un certain aspect, la capture instantanée du son perçu peut être considérée comme sa nature propre. Si nous pouvions mémoriser l'instant, nous pourrions retrouver le son perçu et donc le définir par cela. Dans un autre aspect, la continuité du son joué fait que celui-ci se propage dans le temps, d'où l'appellation de phénomène en écoulement. Car si dans une œuvre un passage ne présente pas de césure, nous pourrions considérer la production comme un seul son en écoulement. Le concept de son est donc plurivoque, mais il semble plus pertinent de retenir ce dernier sens, car c'est le plus proche de la perception de l'œuvre par les sens. Ainsi, le son reste un flux perceptible par la conscience, tandis qu'un son instantané ne se traduit plus dans une œuvre, mais reste isolé et particulier. Nous ne pouvons rien analyser de plus que cet instant, d'où la faiblesse de son intérêt contrairement à une continuité sonore qui respecte en un sens l'unité de l'œuvre, d'où la déclaration que le son dans sa durée correspond à la substance sonore. Ainsi, les paramètres du son ne seraient que des modes, puisque celui-ci ne dépendrait pas de leur caractéristique pour exister en tant que substance.

Conclusion

En conclusion, « le principe phénoménologique de retour à l'intuition » ne fait pas abstraction du savoir musical théorique selon PRADELLE, car cela reste une fiction méthodologique : « Un savoir minimal est constitutif de l'expérience » ; il s'agit donc avant tout de prendre en compte le langage musical dans sa temporalité et sa dimension historique, car c'est par l'attention croisée entre compositeur, auditeur et musicologue que la dimension phénoménologique prend toute son ampleur. En effet, il n'existe pas de structure eidétique universelle de l'expérience musicale, c'est-à-dire que si la véritable connaissance est la connaissance des essences selon HUSSERL, cette méthode philosophique ne semble pas pouvoir

se transposer à la musique selon PRADELLE – à première vue seulement, car devant la complexité de l’approche, lui-même ne peut pas être aussi catégorique. De plus « toute structuration du langage musical prescrit un mode d’écoute spécifique (modal, tonal, polytonal, sériel, spectral) », ce qui signifie qu’à chaque œuvre musicale correspond un langage adéquat qui s’inscrit dans une historicité nécessaire. Ainsi, ce langage par lequel transite l’œuvre de sa création vers sa perception et sa conceptualité prescrit automatiquement un mode d’écoute donnée. Le savoir historique doit donc être dérivé de la perception sensible.

Enfin, la conceptualité utilisée par l’approche phénoménologique doit nécessairement être descriptive et non pas seulement opératoire, car c’est la description des choses mêmes qui donne à la phénoménologie toute son importance en tant que science ; là où la théorie se contente de concepts opératoires, la phénoménologie doit rendre compte de ce qui apparaît à la conscience. Pour que la compréhension des œuvres ne soit pas entravée par des concepts analytiques impropres, il est nécessaire également de suspendre le jugement du sujet pour toute « œuvre novatrice » qui, outre qu’elle prescrit un mode d’écoute et un mode de pensée adéquat (comme toute œuvre musicale), requiert également la révision des concepts disponibles. Pour finir, l’idée du son reste cruciale pour PRADELLE, car c’est dans sa durée qu’il est pris dans toute son importance, en tant que substance sonore. « La mise en œuvre d’un principe holiste de contextualité » fait donc référence à la prise du son non pas comme une impression sonore instantanée, mais comme processus en écoulement dans la durée. Le « retour à l’intuition donatrice originale » n’est donc pas un objectif en soi mais un véritable fil conducteur qui nous permet de percevoir l’œuvre dans sa singularité propre, c’est-à-dire replacée « dans sa diversité, sa spécificité et son historicité. »

L’œuvre musicale est donc le point de départ de toute approche phénoménologique car c’est elle d’où découlent toutes les prescriptions et descriptions opérées, que ce soit par la création, la perception ou la conceptualité musicale. Toutefois, il semble également raisonnable de s’intéresser aux modalités d’écoute prescrites par les œuvres contemporaines. En effet, d’une part le savoir théorique musical s’est énormément diversifié depuis au moins le milieu du xx^e siècle, et d’autre part les méthodes utilisées dans la création, la perception et l’analyse musicales se sont considérablement modifiées (par exemple l’improvisation libre ou la musique bruitiste) – depuis cette même époque ; d’où la question de la transposition de l’approche phénoménologique des œuvres classiques à celles plus actuelles : les processus et l’approche philosophique demeurent-ils les mêmes, c’est-à-dire que les œuvres s’inscrivent

toujours dans un même langage musical et prescrivent toujours les modalités de leur écoute, ou un changement radical s'est-il opéré depuis ?

Plan du mémoire

Introduction

I) Recherche de l'expérience musicale pure de tout savoir préalable

- a) L'orientation intuitionniste : HUSSERL
- b) L'interprétation d'INGARDEN
- c) Réfutation par PRADELLE

II) Recherche d'un usage régulateur de l'intuition

- a) L'importance de l'historicité de l'œuvre
- b) L'orientation génétique de la méthode husserlienne
- c) Retour à l'immanence

III) L'orientation herméneutique et la décomposition de l'œuvre

- a) La perception de l'unité de l'œuvre
- b) L'essence singulière de l'œuvre et ce qu'elle prescrit
- c) La question des composantes formelles
- d) Le son et sa perception

Conclusion