

Arthur Giret

Penser la musique

Sur l'article de Dominique 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. 313-336

Directeur de mémoire : M. Patrick Lang

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

a) Introduction

Dominique Pradelle est professeur de philosophie à l'université Paris 4 Sorbonne, il est spécialisé dans la philosophie allemande contemporaine. Dans cet article publié en 2002, il met au point une méthode pour déterminer quel doit être le champ d'action d'une phénoménologie de la musique.

A quoi doit donc s'intéresser la phénoménologie de la musique ? Aux phénomènes ? Mais lesquels ? Aux phénomènes acoustiques ? Aux vécus auditifs internes à la conscience ? Une phénoménologie de la musique doit aussi s'intéresser à l'expérience musicale et au sujet de cette expérience. Mais de quel sujet parlons-nous ? De l'auditeur moyen ou de l'auditeur éclairé ?

Pradelle cherche avec sa méthode, non à répondre à ces questions, mais à les poser adéquatement et ainsi faire disparaître les fausses questions liées à une formulation peu rigoureuse. Cette méthode commence donc par un retour à la pensée husserlienne. Il va reprendre les exigences de la phénoménologie de Husserl pour voir si elles sont applicables aux problèmes de l'esthétique musicale.

b) Fondations husserliennes

La première exigence de la phénoménologie husserlienne consiste dans le retour à l'intuition donatrice effective. Il faut demeurer dans l'immanence de l'expérience, il ne faut présupposer aucun savoir théorique sur la musique. Il faut une perception vierge de toute théorie sur la musique. Il est donc nécessaire d'inverser les rapports entre théorie et expérience. Il faut désormais partir de l'expérience pour en dégager des concepts comme celui d'intervalle ou de hauteur en musique. Husserl accorde le primat au vécu et montre comment l'objectif est constitué par le subjectif. L'essence d'un objet n'est rien d'autre que son mode d'apparaître. La conscience est pour la phénoménologie ce qui rend possible toute connaissance, or cette conscience ne doit rien présupposer d'autre que ce qui apparaît. En ce sens le subjectif transcendantal est premier car il est constitutif de l'objectivité.

La deuxième exigence de la phénoménologie husserlienne est celle de la réduction phénoménologique. C'est-à-dire de ne pas considérer l'objet comme tout fait. Il n'y a pas

d'existence en soi de l'objet. L'essence de l'objet n'est rien d'autre que son mode d'apparaître. L'objet se donne à travers l'activité du sujet perceptif par un acte de conscience qui vise un certain sens objectif. La conscience synthétise les données partielles pour nous en donner un sens global (comme une succession de notes qui, une fois synthétisée par la conscience, deviendrait une mélodie). La conscience que l'on a des choses est ce par quoi devient possible la connaissance et cette conscience est comprise dans le temps. La phénoménologie s'intéresse au temps apparaissant, au temps immanent du cours de la conscience ou plutôt au temps qui constitue la conscience. On peut douter d'un temps objectif, or ce doute est compris dans le temps, c'est cela le temps immanent. Voilà pourquoi il va falloir s'intéresser aux différents niveaux de temporalité d'une œuvre musicale si l'on veut déterminer les modes d'apparaître d'une œuvre.

Il faut maintenant distinguer l'objet entendu comme objet intentionnel, c'est-à-dire comme un objet qui se donne à travers l'activité du sujet perceptif et le sujet qui est le lieu du vécu. Le vécu comprend les sensations et les actes comme la perception, l'imagination et le souvenir. Mais le vécu est aussi une visée intentionnelle orientée vers l'objet, c'est-à-dire un acte de conscience qui synthétise des données pour nous en donner un sens global (encore une fois, comme une succession de notes qui devient mélodie). C'est la relation entre sujet et objet, entre vécu et objet constituée par l'acte du sujet perceptif qui forme l'expérience. Cette dernière naît donc de la relation entre sujet et objet. Or, pour demeurer dans l'immanence de l'expérience, c'est-à-dire dans une perception vierge de toute théorie musicale et donc répondre à la première exigence de la phénoménologie de Husserl, il nous faut partir de l'objet, de ses modes d'apparition, pour en dégager les actes subjectifs qui rendent cette apparition possible.

La méthode de Pradelle impose de partir de l'objet et donc, de l'œuvre musicale. Car une œuvre n'est pas une succession de sensations acoustiques, elle implique une appréhension unitaire des sensations et c'est ce passage d'une succession à une vue globale qu'il nous faut mettre en lumière. Pradelle propose donc de faire l'ontologie de l'œuvre musicale et de ses niveaux de temporalité. Il répond ainsi aux exigences de la phénoménologie de Husserl énoncées plus haut.

2 - L'objet (l'œuvre musicale)

Premièrement, l'identité d'une œuvre musicale transcende la pluralité de ses exécutions car une œuvre peut être jouée une infinité de fois sans être dénaturée. Cela est dû au fait qu'une

œuvre musicale n'a aucun modèle réel, il n'y a donc pas de représentation originale de l'œuvre musicale, comme dans une peinture qui voudrait reproduire le tableau d'origine. Une œuvre musicale est donc sans modèle, elle est sa propre infrastructure sensible. Le temps réel d'exécution d'une œuvre est donc censé refléter la structure temporelle idéale de l'œuvre. L'œuvre prescrit donc les modalités de son exécution. Elle est son propre modèle. Et cette structure temporelle idéale de l'œuvre désignée par la partition, nous allons l'appeler : « chrononomie idéale¹ », selon le terme de Stravinski, repris dans cet article par Pradelle. Il faut désormais se demander comment la conscience construit cette « chrononomie idéale » en la restituant. Pradelle revient alors sur les travaux de Husserl sur la conscience du temps.

Lors de l'écoute de la dernière note d'une succession de quatre notes, les trois premières perdurent à l'oreille. Ce phénomène, Husserl l'appelle « la rétention ». Le passé du son est retenu mais cette rétention, elle, n'est pas un passé. Elle est rétention présente du son tout juste passé. Chaque rétention présente devient à son tour une rétention retenue dans le présent. Il y a donc rétention de rétention dans le moment présent et c'est cela qui permet l'unité du son temporel (du son qui dure). La « protention » est l'attente de la suite du son, de ce qui deviendra perception. Il n'y a donc pas seulement une succession d'impressions dans notre perception de la musique, mais une conscience du successif rendue possible par la rétention (du tout juste passé) et la protention (du tout juste à venir).

Pradelle distingue trois types d'actes de conscience : après ce premier type d'actes de conscience qui est celui de la rétention et la protention, il y a un deuxième type d'actes de conscience qui est une synthèse des sons passés, mais déjà d'un passé élargi puisque c'est une synthèse des rétentions et protentions passées qui permet le passage de l'écoulement continu de sons à la conscience de formes comme, par exemple, un thème en musique. On passe alors, par cet acte de synthèse, du temps de la conscience à la conscience d'une chrononomie idéale, à une structure idéale de l'œuvre. C'est ce deuxième acte de conscience, qui est une relation intentionnelle au passé, qui permet le passage de l'écoulement continu du son à la conscience d'entités, donc de formes musicales, ce qui nous donne accès à la chrononomie idéale de l'œuvre (structure temporelle idéale de l'œuvre). C'est le sens intentionnel de l'œuvre qui est à l'origine de la chrononomie idéale de l'œuvre. Le sens musical n'est pas une succession subjective de données acoustiques, mais plutôt une conscience de succession qui se fait grâce à un acte intentionnel qui dépasse l'impression présente et permet l'unité de l'œuvre en constituant les relations qui font l'œuvre. La phénoménologie du temps musical est une phénoménologie de la production plutôt que de la donation, car le temps musical n'est pas un temps vécu purement subjectif, ni un temps ontologique purement objectif, mais bien un

¹ *Poétique musicale*, Paris, Flammarion, 2000, p. 81.

temps intentionnel. Le temps musical ne se donne pas tel quel, il est à construire par la conscience et cela par un acte intentionnel.

Le troisième type d'actes de conscience dépasse cette synthèse d'identification des formes musicales par des synthèses d'anticipation. Ce troisième moment est alors orienté vers le futur et anticipe les figures musicales à venir (attente d'une modulation ou d'une résolution). Cet acte de conscience dépend du savoir théorique de l'auditeur sur la musique.

Le premier type d'actes de conscience, celui de la rétention et de la protention est un opérateur temporel de *proximité*, il ne peut rendre compte d'une forme trop étendue dans le temps, pas même d'une mélodie, nous dit Pradelle. Il écrit : « Si l'hylétique du temps a une *fonction fondatrice* pour la psychologie de la perception musicale, dans la mesure où elle dévoile la continuité originaire et les structures élémentaires que présuppose et voile toute perception, elle n'a, par contre, aucune *pertinence thématique* pour l'esthétique musicale, car elle est impuissante à rendre compte de l'appréhension d'une forme un tant soit peu étendue dans le temps, fût-ce une simple mélodie². » Seuls les opérateurs temporels d'*horizon* des deuxième et troisième types sont pertinents pour l'esthétique musicale car ils rendent compte des formes musicales. Le premier et deuxième type d'actes font partie du temps phénoménologique, c'est-à-dire du temps vécu et contenu dans la conscience. L'acte du troisième type, lui, fait partie du temps phénoménal, du temps perçu, visé par la conscience, c'est donc un temps intentionnel orienté vers le futur (anticipation de forme). Cependant à l'intérieur du temps phénoménologique, celui du premier et deuxième type, il faut distinguer deux niveaux. Il y a l'hylétique qui exprime l'origine des relations temporelles élémentaires comme l'avant, le pendant et l'après. L'hylétique correspond donc au premier type, celui de la rétention et protention. Le deuxième niveau à l'intérieur du temps phénoménologique est le temps noétique. Il est en corrélation avec le troisième type d'actes de conscience puisqu'il est un temps élargi aux horizons du passé et du futur où se constituent les formes musicales. Le temps noétique doit donc être associé au deuxième type d'actes, celui de la synthèse des rétentions et protentions. Ainsi si l'hylétique (rétention et protention) est première et constitutive de la perception musicale, seuls les deuxième et troisième type d'actes de conscience qui sont des opérateurs temporels d'horizon peuvent rendre compte de formes musicales. Donc seuls les opérateurs temporels d'horizon sont pertinents pour l'esthétique musicale.

² Dominique Pradelle, *Qu'est-ce qu'une phénoménologie de l'expérience musicale ?*, p. 326

3 - Le sujet (l'auditeur)

Dans un premier temps nous nous sommes intéressés à l'objet musical en tant qu'objet intentionnel visé par la conscience. Nous allons maintenant nous intéresser au sujet, c'est-à-dire à l'auditeur, celui qui reçoit l'œuvre musicale. Il ne faut pas insister seulement sur l'aspect cognitif de l'expérience musicale. Si cet aspect est contenu et agit dans notre perception d'une œuvre musicale, il semble que cette perception soit aussi conditionnée par des facteurs esthétiques, sociologiques et historiques. Si le sujet, l'auditeur, écoute une œuvre à un moment donné de l'histoire, alors son écoute, sa perception de l'œuvre musicale est inscrite dans un horizon historique. C'est pourquoi il est nécessaire de s'intéresser à l'esthétique de la réception et non seulement à la constitution temporelle du sens musical. Pradelle s'intéresse alors aux travaux de Hans Robert Jauss³ (de l'École de Constance) sur la réception des œuvres littéraires, pour tenter de transposer cette analyse au domaine musical. Ce qu'il montre c'est que les actes intentionnels qui permettent l'appréhension des œuvres musicales et la perception de la forme idéale de l'œuvre sont relatifs à un horizon d'attentes esthétiques et historiquement conditionné. Les normes de composition utilisées par le compositeur entraînent une norme de la réception chez l'auditeur. Elles créent des points de repère pour l'auditeur. Chaque contexte musical entraîne une attente esthétique chez l'auditeur. Pradelle évoque ensuite Charles Rosen⁴ qui a réalisé une étude sur le style classique. Il a montré qu'il y avait des attentes propres aux auditeurs du XVIII^e siècle comme l'attente de modulations, de résolutions à longue échelle ou de cadences improvisées en fin de mouvement. Cependant n'oublions pas que selon Pradelle « ce n'est pas le type de subjectivité qui impose à l'objet ses modes d'apparition, mais inversement l'essence de l'objet qui les prescrit au sujet⁵ ». Une œuvre par sa structure prescrit son mode d'écoute. L'œuvre se donne à elle-même les critères de sa réussite. Il faut juger une œuvre par rapport à elle-même. Chacune de ses parties est tour à tour conditionnante et conditionnée et toutes sont nécessaires. C'est cette nécessité constitutive de l'œuvre, qui fait qu'elle prescrit elle-même son mode d'écoute. Cependant le mode d'écoute prescrit par l'œuvre est brouillé par le contexte esthétique global de l'acte de réception du sujet. En d'autres termes le sujet, l'auditeur, est dans l'histoire, il écoute une œuvre à un moment donné de l'histoire. Il y a donc deux horizons d'attentes : l'horizon d'attente prescrit par la structure de l'œuvre et l'horizon d'attente prescrit par les canons esthétiques d'une époque. Le sens d'une musique n'est donc pas donné une fois pour toutes.

³ Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1974, trad.fr. de J. Starobinski, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 54 sqq.

⁴ *The Frontiers of meaning*, New York, Hill and Wang, 1994, trad. fr. de S. Lodéon, *Aux confins du sens*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 108-146.

⁵ Dominique Pradelle, *Qu'est-ce qu'une phénoménologie de l'expérience musicale ?*, p. 330

Nous revenons donc au troisième type d'actes de conscience évoqué plus haut, car si l'acte du deuxième type met en évidence la structure idéale de l'œuvre par un acte intentionnel qui constitue des formes musicales, le troisième type d'actes de conscience, quant à lui, est déjà au-delà de l'œuvre. Ce dernier anticipe les figures musicales à venir, il dépend donc du savoir théorique de l'auditeur sur la musique. Or ce savoir sur la musique est sociologiquement et historiquement conditionné. Si la phénoménologie de la musique met en évidence une certaine objectivité musicale, l'horizon d'attente prescrit par les canons esthétiques d'une époque ou, en général, les connaissances de l'auditeur éclairé, semblent affaiblir l'idée d'une objectivité musicale. Même la première écoute d'une œuvre novatrice est déterminée par l'historicité du sujet. L'auditeur, par des actes d'anticipation, écoute une œuvre par rapport aux canons esthétiques de son époque.

Il y a des lectures rétrospectives d'œuvres musicales qui donnent aux œuvres un nouveau sens. On peut reconfigurer le sens d'une œuvre en fonction des horizons d'attente de notre temps. On peut considérer un morceau comme le précurseur d'un style sans que l'auteur en ait eu conscience en son temps, car ce style n'existait pas encore. Par exemple, Beethoven était considéré par les romantiques comme un des précurseurs du romantisme. Wagner, lui aussi, a fait une lecture rétrospective de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven.

Pour montrer que le sens d'une œuvre est compris dans l'histoire, Pradelle explique que l'horizon d'attente porté sur une œuvre d'art est vivant. Un chef-d'œuvre joué à l'époque de sa création peut surprendre les auditeurs de cette même époque. Or, ce même chef-d'œuvre joué à une époque ultérieure modifie les horizons d'attente des auditeurs. Les nouveaux auditeurs auront adapté leurs horizons d'attente. Ce qui surprenait avant est maintenant attendu et assimilé. À terme, ce processus entraîne un phénomène de banalisation des chefs-d'œuvre. Or, un chef-d'œuvre ne devrait pas devenir banal, la banalité consistant en ce qu'une œuvre satisfait totalement les horizons d'attente de familiarités esthétiques. Comme l'art « culinaire », nous dit Pradelle. Ce qui distingue l'art « culinaire » d'une œuvre marquante, c'est bien qu'un chef-d'œuvre ne satisfait jamais totalement nos horizons d'attente, il les déjoue. Il est donc important de restituer aux chefs-d'œuvre du passé le contexte historique qui leur donne leurs valeurs artistiques. Il faut reconstituer l'écart entre l'horizon d'attente de la première réception de l'œuvre et l'horizon d'attente qu'elle a créé. Ainsi en réactivant les attentes des auditeurs du passé, il sera possible de mesurer les horizons d'attente qu'une œuvre marquante aurait déjoués. Ce phénomène opère pour tous les arts, par exemple, les chefs-d'œuvre de Léonard de Vinci requièrent que l'on ait à l'esprit ce qu'était la production moyenne de l'époque sur un thème donné. Le sens d'une œuvre est donc toujours à construire. Pradelle écrit : « Le sens musical n'est pas pour la compréhension une donnée immédiate,

mais requiert la médiation méthodique d'une restitution des horizons de sens⁶. »

Une même œuvre éclate en une pluralité d'objets intentionnels. Une œuvre musicale provoque un horizon d'attente historique et un autre horizon d'attente qui est celui de la chronologie idéale de l'œuvre. Or, si l'on veut parler de la musique telle qu'elle est perçue, il est nécessaire de restituer à l'œuvre musicale la pluralité de ses horizons de sens. La phénoménologie de la musique doit donc être considérée, selon Pradelle, comme une méthode qui prescrirait l'ordre d'approche de la musique à respecter par l'auditeur. Pradelle reformule les propos de Robert Guiette portant sur la littérature en les transposant à la musique : « Le plus grand tort des musicologues, c'est de croire que la musique a été faite pour des musicologues⁷ ». Les musicologues appréhendent la musique à travers des concepts, or ce que prescrit la phénoménologie de la musique, c'est de revenir aux modes d'apparition concrets de la musique, à ce qui sonne. Ensuite vient la théorie et la prise en compte de l'historicité de l'écoute et de l'auditeur. La phénoménologie nous donne ainsi un ordre de lecture. Il faut partir de ce qui sonne.

4 - Conciliation difficile

Pradelle cherche donc à concilier deux visions qui d'ordinaire s'opposent. Il y a d'un côté la phénoménologie de la musique qui met en évidence la structure temporelle idéale de l'œuvre et le fait qu'une œuvre prescrit elle-même son mode d'écoute. La phénoménologie de la musique met donc en évidence une certaine objectivité de la musique. De l'autre côté l'esthétique de la réception met d'ordinaire en évidence le caractère subjectif de la musique, chaque peuple ou civilisation ayant une conception de la musique qui lui est propre. Or si Pradelle admet que l'histoire et la culture influencent notre perception musicale, il ne renonce pas pour autant à l'idée d'une objectivité en musique. Pour Pradelle l'objectivité musicale existe, c'est lorsqu'une œuvre prescrit son mode d'écoute. L'objectivité d'une œuvre est première, ensuite vient l'histoire. Voilà pourquoi Pradelle recommande la restitution des horizons d'attentes de l'époque de création d'une œuvre. Cette restitution doit permettre à l'auditeur de mieux appréhender l'œuvre en lui rendant ce qui lui procurait sa valeur artistique. Cependant, à une même époque n'y a-t-il pas dès le début différents horizons d'attentes chez les auditeurs vis-à-vis d'une œuvre ? Se demander jusqu'où remonter dans l'histoire pour qu'un chef d'œuvre reste un chef d'œuvre, n'est-ce pas renoncer à l'objectivité en musique ? De plus un chef-d'œuvre doit-il toujours choquer ou au moins déjouer les attentes du public ? Enfin, est-il réellement possible de restituer l'horizon d'attente d'une

⁶ Dominique Pradelle, *Qu'est-ce qu'une phénoménologie de l'expérience musicale ?*, p. 334

⁷ Dominique Pradelle, *Qu'est-ce qu'une phénoménologie de l'expérience musicale ?*, p. 335

époque ? Si dans cet article l'existence d'une objectivité en musique semble avoir été démontrée, la question de l'accès à cette objectivité musicale reste quant à elle en suspens.

Conclusion

Pradelle, dans cet article, cherche à montrer en quoi la phénoménologie de Husserl peut être intégrée à l'esthétique musicale tout en y apportant quelques nuances. L'œuvre musicale ne doit plus être considérée comme un tout déjà constitué et attendant d'être saisi par l'auditeur mais plutôt comme étant constitué par un acte intentionnel. Il met en exergue la chronologie idéale de l'œuvre. L'œuvre prescrit son mode d'écoute, elle est son propre modèle. Une confusion à propos des différents niveaux de temporalité est mise en évidence. Il distingue les opérateurs temporels d'horizon – qui constituent la chronologie idéale de l'œuvre, et donc permettent l'émergence de formes musicales – et les opérateurs temporels de proximité. Ces derniers constituent le temps originaire de la conscience et sont incapables de constituer des formes en musique. C'est pourquoi les opérateurs temporels de proximité n'ont aucune pertinence pour l'esthétique musicale. Pradelle restitue alors à l'œuvre la pluralité de ses horizons de sens en intégrant dans sa démarche l'historicité de l'œuvre et de l'auditeur. Il met en évidence le fait que le sens d'une œuvre n'est jamais donné une fois pour toutes, mais qu'il requiert la restitution de tous ses horizons de sens, qu'ils soient inhérents à la structure de l'œuvre ou bien prescrits par les canons esthétiques d'une époque. Une même œuvre éclate donc en une pluralité d'objets intentionnels.