

Recherche de la singularité de l'œuvre musicale

D'après l'article *Y a-t-il une critique immanente de l'œuvre musicale ?* de Dominique Pradelle

Dans le cadre du séminaire « Phénoménologie de la musique » dirigé par M. Patrick Lang

Introduction

Dominique PRADELLE est un professeur de philosophie spécialisé dans la philosophie allemande contemporaine, la métaphysique et la phénoménologie, il enseigne actuellement à l'université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Nous allons étudier son article « Y a-t-il une critique immanente de l'œuvre musicale ? » publié en 2006 dans *Per una fenomenologia del melodramma* ; il y figure à la fin de l'ouvrage et a la particularité d'être le seul article du recueil italien à être rédigé en français. PRADELLE y cherche à déterminer le rôle de la phénoménologie dans le cadre d'une étude de l'œuvre musicale. Son but général est de caractériser et cerner la spécificité de l'usage de la phénoménologie en esthétique de l'œuvre musicale, de rendre compte de la pertinence de cette dernière et d'exposer les avantages qu'elle peut offrir. Pour étudier l'article, qui est relativement long (un peu moins d'une cinquantaine de pages), mais très bien organisé, nous procéderons de manière linéaire en tentant de reprendre et d'explicitier étape par étape le raisonnement qui y est inscrit.

I- La première exigence phénoménologique.

A la lecture du titre de l'article mais aussi de la citation d'André BOUCOURECHLIEV¹ en épigraphe de celui-ci (« Entre la grille théorique et la chose même, telle qu'elle est perçue comme un développement continu, que choisir ? C'est le clivage entre catégories scolaires et réalité musicale »²), un premier enjeu autour de plusieurs concepts se met en place, un enjeu qui porte sur la chose telle qu'elle est dans la réalité, et la chose telle que nous nous efforçons de la décrire à l'aide de nos perceptions et des concepts à notre disposition. Mise en lien avec la critique musicale, cette thématique peut se réduire à se demander s'il faut préférer la théorie musicale en tant que point de vue normatif sur ce que doit être par exemple une bonne sonate, ou s'il faut plutôt préférer le jugement qu'on a de l'œuvre à sa simple écoute. PRADELLE semble trancher dès la première phrase : le but de la critique esthétique musicale, son rôle essentiel, c'est de saisir la singularité de l'œuvre musicale qu'elle analyse. Or, pour ce faire il faut partir de l'œuvre singulière et non de la théorie générale. C'est directement dans l'objet que nous allons pouvoir trouver sa valeur réelle. PRADELLE nomme *immanence* le concept qui caractérise le but de la critique musicale, ce but consistant dans la recherche du contenu singulier de l'œuvre. Mais le sens d'immanence ne doit pas être pris tel que nous pourrions le comprendre dans le langage quotidien, il n'est pas question d'une immanence interne à l'objet

1 Compositeur, critique, musicographe d'origine bulgare naturalisé français du XX^e siècle.

2 André BOUCOURECHLIEV, *Essai sur Beethoven*, Actes Sud, 1991

que l'on étudie. Le sens que l'immanence prend en phénoménologie s'oppose au transcendant, elle ne correspond plus, dans le cadre de l'esthétique, à ce qu'est l'objet musical en soi, mais plutôt à ce que va être l'objet musical au sein de la conscience. PRADELLE définit l'immanence de cette manière : « Le champ d'immanence réelle désigne donc l'ensemble des vécus, impressions ou actes de la conscience, bref le champ des données intra-psychiques »³. Le transcendant, au contraire, correspond à « l'ensemble des objets de l'expérience intramondaine »⁴. Nous comprenons alors que notre attention doit se porter sur la conscience de l'expérience des objets musicaux et non sur des informations cachées au sein des objets que notre conscience ne peut percevoir intuitivement. La bonne attitude à adopter pour juger de l'œuvre musicale se trouve donc dans la suspension de tout savoir théorique et dans un retour à une expérience plus pure. C'est ce que PRADELLE nomme plus précisément « un retour à l'intuition comme mode de donation originaire de l'objet »⁵. Il s'agit en fait d'appliquer le « principe de tous les principes » husserlien qui est l'idée que toute information fournie par l'intuition à la conscience peut servir de première base suffisante à l'instauration de connaissances. Le retour à l'intuition a pour objectif de déceler ce qui est immanent aux objets musicaux afin de capter leur singularité mais aussi d'éviter de leur appliquer des concepts qui ne sont pas en adéquation avec la manière dont ils sont reçus réellement par la conscience. Cependant un premier problème se pose. Entre ce qui est intuitivement donné et ce qui ne l'est pas, la limite est floue. Pour un objet spatial comme une table, on comprend facilement ce qui est intuitivement donné par la perception : il y a une table en face de nous et notre intuition originaire ne peut en saisir qu'une face, nous ne pouvons pas intuitivement saisir ce que les sens ne nous donnent pas, c'est-à-dire, par exemple, l'autre côté de la table que nous ne voyons pas. Bref, avec un exemple spatial, l'idée d'intuition se comprend. Mais lorsqu'il s'agit de musique, on ne peut que difficilement opérer un tel retour sur nos intuitions. La musique se situe dans le flux temporel, et à chaque instant de l'écoute de l'œuvre musicale nous avons toujours conscience de ce qui s'est passé avant (rétention) et de ce qui va se passer après (protention). De ce fait, on ne sait pas quelle « face » de la musique nous est directement donnée, et laquelle ne l'est pas mais est construite par notre conscience. PRADELLE met en place sa recherche autour de trois sens de l'immanence. Chaque orientation aura un rôle au cours du développement et de la recherche.

- La première est celle que nous avons déjà un peu évoquée, PRADELLE la nomme

3 PRADELLE Dominique, « Y a-t-il une critique immanente de l'œuvre musicale », dans *Per una fenomenologia del melodramma*, 2006, p. 222

4 *Ibid.*, p. 222

5 *Ibid.*, p. 223

« l'immanence à l'expérience musicale pure ⁶», c'est celle avec laquelle on applique le geste d'*epochè* à tout le savoir théorique afin de ne pas se tourner vers une écoute dénaturée de la musique. Le problème de cette conception étant de savoir s'il est réellement possible de mettre en place une expérience sans influence du savoir.

- La deuxième orientation correspond à ce que PRADELLE appelle « l'immanence au contenu objectif de l'œuvre »⁷ ; cette conception met l'accent sur la nature de l'objet musical partagé entre sa face sensible de déploiement du son pur et sa face idéale de mise en forme, de construction, de théorisation. Mais laquelle de ces deux faces est immanente et intrinsèque à la musique ? Le sensible ou l'idéal ?
- La troisième et dernière nuance de l'immanence est celle que PRADELLE nomme « l'immanence à la conscience pure ou transcendantale »⁸. Elle met en place la distinction entre ce que la conscience reçoit intuitivement dans l'œuvre musicale et ce qu'elle constitue au cours de l'écoute ; cette distinction articule le rapport entre l'écoute de l'auditeur amateur et celle du théoricien. Est-ce que le théoricien va pouvoir constituer et donc entendre plus de choses ? Est-ce que l'amateur, qui ne va pas surajouter des concepts à la musique, sera plus proche de sa singularité ?

Avant de se lancer dans sa recherche, PRADELLE expose plusieurs exigences qu'il est important de reprendre car elles devront rester présentes à l'esprit tout au long de l'étude. Dans un premier temps, il faut toujours respecter l'expérience de l'écoute, c'est-à-dire qu'elle est, d'après le principe de tous les principes, notre unique base pour mettre en place un savoir légitime. Ensuite, il ne faut pas que le savoir théorique, à cause de ses concepts inadéquats, fasse ralentir la recherche. Par ailleurs, il faut toujours se souvenir que la musique peut être perçue de manières différentes, c'est-à-dire avec des modes d'intentionnalité différents par rapport à l'œuvre musicale, par exemple le compositeur et l'auditeur n'écouteront pas l'œuvre de la même manière car ils ont des attentes différentes vis-à-vis d'elle. Enfin, PRADELLE demande d'étudier l'œuvre sous tous ces angles et plus particulièrement de considérer l'œuvre en la replaçant au sein de l'esthétique du compositeur.

II- Y a-t-il une expérience musicale pure de tout savoir théorique?

Pour comprendre ce qui est immanent à la musique, la méthode phénoménologique propose d'appliquer un geste d'*epochè*, le but étant d'atteindre une expérience musicale pure, ne

6 *Ibid.*, p. 226

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

saisissant plus la musique que telle qu'elle est. Par exemple, la phénoménologie va éviter d'appliquer un concept comme le « beau » à une œuvre, parce que ce genre de concept ne dérive pas directement de la musique mais il lui est plutôt accolé ou ajouté. Juger d'une œuvre de WAGNER à partir de l'esthétique musicale médiévale n'a par exemple aucun sens, on dira que ce que WAGNER a fait n'est pas beau car non conforme à l'esthétique citée, mais on sera en fait passé à côté de la singularité de l'œuvre. Le jugement sur la musique est mouvant. Des accords auparavant dissonants sont plus tard considérés comme consonants, le sens qu'on leur attribue change, les attentes que l'on forme autour de la musique se transforment. La théorie fait rempart à une écoute valorisant la singularité de l'œuvre car elle se réfère à des canons déterminés, qui mettent de côté l'écoute réelle (c'est-à-dire celle qui s'intéresse au contenu immanent à l'œuvre). Cependant, une question de taille se pose : est-il possible d'écouter une œuvre sans être influencé par un quelconque savoir musical ? Il semble difficile de soutenir une telle thèse.

Notre existence débute dans l'expérience, dans notre confrontation avec le réel et avec elle, la connaissance s'enregistre. PRADELLE expose ensuite les raisons pour lesquelles il semble difficile de vivre une « expérience pure ». La première passe par ce que la phénoménologie nomme la « synthèse passive de recouvrement ». La mémoire produit par l'habitude et la répétition des attentes vis-à-vis de la musique. Ces attentes vont ensuite soit être comblées, soit être déjouées ou surprises par de futures écoutes. Nous sommes alors comme contraints d'anticiper en écoutant de la musique. Cette anticipation se construit au fil du temps et forme un idéal paradigmatique de ce que doit être pour nous le développement habituel d'une œuvre musicale. Il y a, d'une part, l'intégration du développement des événements sonores conformes à un style comme l'air de cour, l'arioso... Et d'autre part, dans un plan temporel plus restreint, des attentes formées autour de thèmes, de mélodies... La mise en forme d'une œuvre musicale qui se réfère à un schème se conforme nécessairement à des règles, celles-ci provoquent la répétition de certains développements sonores, et forment ainsi des habitudes d'écoute. Par ce processus, l'auditeur n'ayant aucune connaissance musicologique peut tout de même s'attendre à entendre certains événements sonores dans une œuvre musicale parce que le style lui est familier, ou parce qu'au sein même de l'œuvre, il anticipe l'arrivée d'un thème qu'il a déjà entendu dans le morceau.

Ces habitudes d'écoute se forment aussi par le contexte historique. En effet, à chaque contexte historique correspond un contexte musical qui détient son propre langage. PRADELLE fournit un exemple lié à cette idée : Charles ROSEN⁹ (pianiste et musicologue américain, né en 1927,

9 C. ROSEN, *Style classique : Haydn – Mozart – Beethoven*, trad. fr. de M. Vignal et J.-P. Cerquant, Gallimard,

mort en 2012) remarque que la musique, à partir de la Renaissance, se fonde sur un jeu entre tension et détente, cela à travers le système de cadence. Que la musique se soit pendant si longtemps construite avec un tel langage provoque forcément chez l'auditeur de cette époque certaines attentes. De plus, le langage évolue. PRADELLE énonce un exemple : il reprend le langage dont nous parlions auparavant, celui fondé sur les tensions et les détentes, pour ensuite montrer comment WAGNER fit évoluer les choses. Ce dernier ne cherche plus à créer de relation entre tension et détente à travers la cadence comme à l'époque classique, il déstabilise cette relation en créant une sorte de déplacement continu qui dissout alors le jeu entre tension et détente et du même coup le sentiment qui accompagnait un tel système. Ce que WAGNER réussit à former est décrit dans l'article de PRADELLE à travers l'expression « "migration indéfinie" d'une tonalité à l'autre »¹⁰. Il ne s'agit pas seulement d'une évolution musicale harmonique car elle engage également tout le réseau d'affects et de désirs liés à la musique. On ne demande plus à la musique ce qu'on pouvait lui demander avant. Elle comble des attentes différentes d'auparavant, et développe de nouvelles surprises. Il y a comme une « recomposition » de l'écoute. En somme, il ne peut y avoir d'expérience pure de l'écoute, car même lorsque nous ne connaissons pas la théorie, elle reste présente en nous. Et lorsque de nouvelles théories apparaissent, notre écoute, surprise au départ, se recompose et finit par transformer la surprise en attente.

III- L'usage régulateur de l'impératif intuitionniste

Certes, l'objectif visant à la découverte de l'immanence d'une œuvre musicale, et donc de sa singularité, ne va pas pouvoir être réalisé grâce au « principe des principes » husserlien de retour à une intuition donatrice et originaire, car l'expérience qu'elle cherche à réaliser est impossible. Que faut-il alors faire de l'intuition ? Nous avons au départ choisi de privilégier l'intuition car le savoir musicologique seul nous a semblé inapte à saisir la singularité des œuvres musicales et PRADELLE en effet ne pense pas que les théories des musicologues soient des outils adéquats pour découvrir le contenu singulier de la musique. Il pense en revanche que l'intuition doit être « régulatrice », c'est-à-dire qu'elle doit comparer les concepts à l'expérience de la musique afin de déterminer s'ils sont en phase avec elle. Nous devons opérer une sorte d'aller-retour entre l'expérience et le concept afin de déterminer leur adéquation. PRADELLE prend un exemple où concept et réalité ne s'accordent pas, il le trouve dans les

Paris 1978, p. 25 sqq.
10 Pradelle, *art. cit.*, p. 234-235

Variations Diabelli, op. 120, de BEETHOVEN. Une variation, comme il est écrit dans l'article, « se définit comme une improvisation à partir d'un matériau donné – le plus généralement un thème – qui procède à sa transformation par différents procédés »¹¹, l'important dans la variation étant également que le thème, qui va être transformé de différentes manières (mélodique et/ou rythmique), puisse être reconnu. Le problème, dans les *Variations Diabelli*, étant que ce n'est pas un thème qui est donné comme modèle, mais c'est une structure qui se répète et se transforme. Alors, certes, il s'agit toujours de variations à partir d'un matériau donné, mais au plan perceptif, l'auditeur habitué à des variations classiques ne pourra pas assimiler les *Variations Diabelli* à l'idée qu'il s'est faite de la variation par synthèse passive de recouvrement. Entre conceptualité et réalité perceptive, on peut donc trouver un écart. C'est là que l'intuition réalise son rôle régulateur, car c'est grâce à elle que l'écart est pointé du doigt. C'est elle qui montre la nouveauté, note ce qui n'est pas habituel, ce qui n'a encore aucune conceptualité formée. PRADELLE nous dit que le langage de la théorie est par essence toujours en retard vis-à-vis des œuvres. D'abord il y a une nouvelle perception, et ensuite, après l'analyse de l'innovation, on forge les concepts et les théories en adéquation avec elle. En outre, il faut noter que les théories, dans leurs soucis de perfection, d'universalité et de rigueur, risquent de passer à côté de l'ambiguïté et de l'imprévu qui font partie intégrante de la sensibilité musicale. A force de tout rationaliser on oublie que certaines choses ne peuvent l'être de manière systématique. Il ne faut pas, nous signale PRADELLE, « recouvrir la singularité esthétique d'une œuvre par des habits conceptuels trop larges »¹². Cependant, le phénoménologue doit tout de même intégrer les concepts dans son analyse et se demander par exemple : qu'a voulu signifier l'auteur à travers son exécution du schème passé ? Il faut percevoir un sens dans l'utilisation des schèmes, un sens que l'intuition peut saisir.

Dans son article PRADELLE énonce à peu près à ce stade de sa recherche une première série de conclusions. Il revient sur l'impossibilité de l'expérience pure, vierge de toute savoir, sur l'usage régulateur de l'intuition dans le cadre d'une analyse de l'œuvre musicale recherchant sa singularité, et enfin sur le rôle de la phénoménologie dans l'écoute qui n'est donc pas une réduction de tout le savoir au profit du sensible, mais plutôt une exigence de respect des priorités de l'écoute. Il faut pour chaque pièce musicale jauger la part donnée au sensible et à l'idéal. Les œuvres ou plus largement les compositeurs ne dirigent pas tous notre écoute vers la même chose. En bref, l'idée est qu'en fonction de l'œuvre et du compositeur, on trouve « un idéal-type de l'écoute »¹³.

11 *Ibid.*, p. 236

12 *Ibid.*, p. 242

13 *Ibid.*, p. 245

IV- La constitution de l'écoute

La suite de la recherche passe par la manière dont la musique se constitue dans la conscience. Une œuvre musicale en général est constituée de nombreuses informations, rythmiques, mélodiques, harmoniques... Des informations qui se déploient dans le flux temporel, et qui finissent par former une unité qu'on appelle œuvre musicale. L'idée, c'est de comprendre comment toutes ces informations sont comprises comme appartenant à un objet unique. Qu'est ce qui dans la conscience permet de lier toutes ces informations répandues dans le temps ? En somme, nous devons comprendre le rôle constitutif de la conscience dans l'écoute musicale, ce qu'elle reçoit passivement, et ce qu'elle constitue activement. Il faut chercher un concept qui, pour chaque œuvre musicale, pourra servir de référent universel et intemporel à la question « est-ce une œuvre musicale ? ». Car pour qu'il y ait une unité dans la conscience, il faut que l'unité se forme sur la base d'un invariant qui s'y trouve à jamais inchangé. PRADELLE trouve cet invariant dans les concepts d'« objet idéal »¹⁴ et « idéalité liée »¹⁵. Par « objet idéal » il souligne la nature de l'œuvre musicale qui est un objet toujours référé à un système de composition, à un langage, et possédant une signification sentimentale propre. Par « idéalité liée », il signifie que la manifestation de l'objet ne peut avoir lieu que dans le sensible. En bref, la musique est constituée à travers des idées dont le déploiement se produit dans le sensible. PRADELLE se heurte ensuite à un problème de méthode : doit-on partir du sensible ou de l'idéal pour décrire la constitution subjective de l'œuvre, la manière dont elle se forme dans l'esprit ? En démarrant l'étude de « l'objet idéal », c'est-à-dire des théories et concepts musicaux, on risque, dans le retour à la description du sensible, de se retrouver avec ce que PRADELLE nomme « le parent pauvre ou l'écho affaibli de son analyse intellectuelle »¹⁶ ; cela signifie en bref que le sensible n'aura pas une description singulière et en quelque sorte « taillée sur mesure », mais ne sera réduit qu'aux concepts intellectuels ; or nous avons dans les parties précédentes déjà évoqué l'inadéquation entre certains concepts musicaux et leur manifestation dans le sensible. Et en partant de la manière dont le phénomène musical est perçu par la conscience, le problème consiste dans la détermination des limites de ce qu'est l'expérience musicale. Il y a différentes perspectives d'écoute qui changent en fonction du savoir de l'auditeur et celles-ci transforment la conscience de l'objet musical, son contenu. Pour sortir de l'impasse PRADELLE va d'abord partir de l'expérience, et au lieu de chercher une écoute

14 *Ibid.*, p. 247

15 *Ibid.*, p. 247

16 *Ibid.*, p. 249

idéale, un point de vue mettant à l'écart toute particularité, en somme, une généralité qui ne pourra que créer une hiérarchisation entre les différentes écoutes, on va plus simplement prendre en considération dans l'analyse le fait qu'il y ait différentes manières d'appréhender l'œuvre. Comme le dit PRADELLE, « il existe différents modes intentionnels du rapport à l'œuvre — le mode perceptif d'un auditeur inculte, le mode pratico-intellectuel de l'interprète »¹⁷ et encore beaucoup d'autres. On prend ces modes en considération afin de comprendre et dévoiler les différences de constitution de la musique dans la conscience de chaque sujet. La recherche doit ensuite intégrer le contexte historique dans lequel se place l'auditeur, puisqu'en fonction de l'époque, nous n'écoutons pas la même chose (ce qu'il ne faut pas confondre avec « nous n'entendons pas la même chose » qui porte moins l'action dans son concept), les sons dans l'espace physique sont les mêmes, mais les informations sonores auxquelles nous prêtons attention diffèrent en fonction des époques. La perception est encore une fois tournée vers des déterminations qu'elle ne contrôle pas. Nous n'écoutons pas tous les phénomènes sonores, nous sommes conditionnés à nous tourner vers ceux qui sont habituellement mis en avant dans les schèmes compositionnels. La première conséquence de ce processus, c'est de « tourner » l'écoute dans une certaine direction : PRADELLE donne l'exemple de l'auditeur de l'époque classique qui « privilégie toujours le registre supérieur, dans la mesure où c'est là qu'il s'attend à trouver la mélodie »¹⁸. La seconde conséquence du processus de hiérarchisation de l'écoute porte sur les effets que provoque la musique : l'auditeur peut être tranquillement bercé par une œuvre conforme aux habitudes compositionnelles de son temps, complètement déstabilisé par une nouvelle technique de composition (pensons à l'effet qu'a produit sur les auditeurs la musique dodécapahonique de SCHÖNBERG), ou rencontrer des œuvres qui se trouvent sur une échelle entre ces deux opposés, qui reprennent des schèmes mais les transforment par exemple. Et ces effets changent en fonction de l'époque et du savoir de l'auditeur. Ainsi, à la question de savoir quel plan prédomine entre la couche sensible et la couche idéale, PRADELLE répond que ni l'un ni l'autre ne peut s'imposer comme première ou privilégiée puisqu'en fonction de l'œuvre, du contexte historique, de l'intention du compositeur, la hiérarchie entre ces deux couches varie considérablement. Ainsi, chaque œuvre nous donne par elle-même, par son langage, par les règles qui structurent et donnent du sens à ce langage et par son déploiement dans le sensible les informations nécessaires à son écoute adéquate.

17 *Ibid.*, p. 250

18 *Ibid.*, p. 251

V- Les structures fines

L'objectif de la partie précédente était au départ de saisir la manière dont la conscience pouvait de manière générale recevoir les données sensibles sonores pour ensuite les constituer en œuvre musicale. Nous voulions trouver sur quelles structures de la conscience les données de l'expérience pouvaient se poser pour être considérées par l'auditeur comme œuvre musicale (et non comme « bruit » par exemple). Mais en passant par ce chemin, nous sommes revenus à un subjectivisme poussé à l'extrême, pour lequel toutes les œuvres et tous les modes intentionnels doivent être pris en compte les uns à part des autres dans l'analyse de la perception musicale. Pourtant, l'horizon de recherche de PRADELLE consiste toujours dans la compréhension de la construction de l'idée d'œuvre musicale dans la conscience sans référence à l'intention créatrice ou à l'analyse théorique de l'expert musicologue. PRADELLE revient donc à la méthode phénoménologique qui consiste à « partir de la conscience du flux sonore et temporel de la perception de la musique — c'est-à-dire du plan esthétique de la conscience du temps musical »¹⁹. Pour mettre en œuvre cette méthode, il faut commencer par se poser la question de l'unité de l'œuvre musicale. Comment, à partir des diverses composantes de l'œuvre musicale, la conscience arrive-t-elle à y saisir une unité ? Nous savons déjà que l'unité n'est pas établie à l'avance puisque c'est notre conscience qui la constitue à l'aide des schèmes formels, de la répétition, de l'habitude, du contexte... Grâce à toute la couche idéale en somme. Mais lorsque nous écartons cet idéalisme et que nous nous demandons comment l'unité peut se créer à partir du ressenti musical dans le flux temporel, quelle est la réponse ? PRADELLE la trouve dans une citation d'André SOURIS tirée de l'article *Forme* de l'*Encyclopédie de la musique* ; celle-ci nous dit que la singularité de l'œuvre musicale se trouve « à l'échelle microscopique des structures fines »²⁰.

PRADELLE définit ces structures de la manière suivante : « structures où l'écriture — que ce soit par la répétition d'une figure dont l'ossature rythmique se grave dans la mémoire par synthèse passive de recouvrement, ou par un aiguillage de l'écoute vers un acte de réinterprétation harmonique — motive des actes de synthèse perceptive, c'est-à-dire la constitution passive d'un réseau de relations entre les unités qui se détachent du flux sonore »²¹. A travers ces structures fines, le compositeur peut déjouer les schèmes formels, tenter de produire des réactions perceptives chez l'auditeur qui « motivent » sa conscience dans une certaine direction. Grâce à la perception des parties hétérogènes sur le papier peuvent être liées

19 *Ibid.*, p. 252-253

20 André SOURIS, art. « Forme » in *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, Paris 1958

21 Pradelle, *art. cit.*, p. 256

ensembles. Mais l'idée de structure fine ne se réduit pas seulement à cela. Elle est aussi un nouveau point de vue sur la musique. Ce point de vue donne à chaque chose le sens qu'elle a vraiment dans notre conscience à travers sa place dans le flux temporel. C'est par exemple se rendre compte qu'un thème répété deux fois sur une partition, même s'il est toujours noté de façon identique, ne sera en revanche pas perçu de la même manière à l'écoute. Les occurrences différentes seront placées à des moments différents du flux, et cette simple donnée leur conférera une dimension nouvelle pour chaque moment où ils seront entendus. Pour exprimer cette façon de considérer les choses, PRADELLE utilise le concept husserlien « d'objet pris dans le comment de ses déterminités »²².

L'objet musical, lorsqu'il est abordé par l'analyse, trouve son unité dans ses références aux schèmes formels, à un langage musical ou à une logique qui vient lier toutes les parties entre elles, la lecture musicale dans ce plan est unique. Tandis que dans la perception, l'unité de la musique est constamment changeante, du fait de l'organisation temporelle de tous les paramètres au sein de l'œuvre (thèmes, motifs, rythmes...), mais également du contexte (historique, paradigmatique) dans lequel l'auditeur se place. Le compositeur joue ou déjoue les instruments fournis par la théorie, pour transformer le temps dans l'expérience et ainsi tenter de transmettre à l'auditeur un sens de la musique. Un sens qui n'est pas unique et déterminé mais qui, cependant, est toujours présent et vers lequel nous nous dirigeons naturellement. La méthode phénoménologique doit, dans l'idéal, hiérarchiser chaque paramètre de l'œuvre à partir de sa perception esthétique afin de déterminer, dans une analyse, non pas seulement quels instruments théoriques sont utilisés mais surtout, pourquoi et dans quel but ils sont utilisés. Lesquels sont importants et doivent subordonner l'analyse de l'œuvre ? Une analyse qui ne prendrait pas en compte cette hiérarchie peut réussir à décrire parfaitement chaque paramètre musical pris les uns à part des autres, mais ne réussira pas à saisir la singularité de l'œuvre, le sens et le rôle particulier qu'a chacun des paramètres pour l'accomplissement de leur objectif commun : la formation de l'œuvre musicale singulière. La méthode phénoménologique insiste une nouvelle fois sur son besoin de produire à chaque fois une critique de l'œuvre qui puisse singulièrement lui correspondre ; cependant, PRADELLE revient sur un problème qui n'est toujours pas résolu, c'est celui de savoir si c'est bien dans la perception de l'écoute que nous pouvons saisir cette singularité, puisque entre l'intention créatrice du compositeur et le moment où son œuvre est jouée, de nombreux intermédiaires comme la partition ou l'exécutant peuvent, ne serait-ce que légèrement, déformer le propos initial de la composition. Face à cette aporie, il conclut en notant que la méthode

²² *Ibid.*, p. 258

phénoménologique produit l'énoncé d'un but (un *telos*) de la critique musicale – celui de saisir la singularité de l'œuvre –, plutôt que sa mise en œuvre.

Conclusion

Dans son article, PRADELLE montre d'abord que la méthode de retour à l'intuition donatrice ne peut être appliquée de manière radicale à l'expérience musicale, celle-ci se formant toujours à partir de schèmes intégrés à notre consciences par l'habitude. Pour revaloriser l'intuition, il la replace dans un contexte où elle servira d'instrument régulateur à la saisie de la singularité de l'œuvre musicale. Il est nécessaire d'utiliser cet outil qu'est l'intuition pour deux raisons. D'abord parce que les concepts musicaux peuvent ne pas respecter la singularité des œuvres en leur taillant « un habit trop large » et ensuite parce qu'il faut se rappeler que c'est grâce à la perception et l'intuition que vont se bâtir les concepts musicaux et non pas le contraire. Il y a d'abord une sensation liée à l'écoute, et ensuite la formation d'un concept qui correspond à cette sensation. PRADELLE le dit de cette manière : « les concepts de l'analyse puisent leur sens à la source des singularités esthétiques que sont les œuvres musicales »²³. Ce ne sont pas les concepts qui forment la musique mais la musique qui forme les concepts. Il faut constamment prêter attention à l'adéquation entre le réel et les concepts censés lui correspondre afin de ne pas perdre de vue la singularité des œuvres. D'autre part, nous avons vu que l'activité constitutrice de la conscience produisait, en fonction du sujet, différentes manières de percevoir et de constituer une œuvre. Il y a autant de manière d'entendre une même œuvre qu'il y a de modes intentionnels. Et ces modes se transforment constamment au cours de l'histoire, l'expérience ne peut donc être le référent ultime pour l'analyse de la musique, mais elle doit toujours être prise en compte. Ainsi l'intuition est régulatrice car elle se transforme et saisit au fil de l'histoire de nouvelles choses. A plus petite échelle, c'est-à-dire au sein d'une même œuvre, l'intuition sert à saisir la différence perceptive (qui n'est pas présente sur le papier) entre par exemple la première et le seconde occurrence d'un même thème, selon leur placement dans le temps. Ensuite, pour que l'écoute saisisse la singularité de l'œuvre, il faudra hiérarchiser, remettre à leur place, tous les paramètres du langage. La musicologie peut prendre l'angle qu'elle souhaite afin d'analyser une œuvre, par exemple du point de vue rythmique, mais la phénoménologie qui souhaite établir une critique en correspondance avec la singularité de l'œuvre doit classer tous ses paramètres pour déterminer quel est leur rôle au sein de l'œuvre. Tout l'article de PRADELLE tend vers une saisie de la singularité de l'œuvre, vers une

23 *Ibid.*, p. 263

tentative de prise en compte de toutes les relations entre le sujet et l'écoute d'une musique dans le but de trouver un « idéal-type » de l'écoute. Il cherche à trouver une solution pour établir comme un pont entre l'intention créatrice du compositeur et son écoute, afin de saisir l'œuvre telle qu'elle a voulu être originellement transmise. PRADELLE se rend compte de l'impossibilité d'une telle démarche pour deux raisons principales. D'abord parce que trop d'intermédiaires sont situés entre l'esprit du créateur et celui de l'auditeur. Enfin le fait que toutes les œuvres ne peuvent être comprises qu'à partir de l'habitus compositionnel du présent, nous empêche de saisir adéquatement toute œuvre du passé. L'article se donne un but qu'il ne réalise pas mais qui nous fournit une description du ressenti musical particulièrement pertinente. On y lit un travail passionné qui souhaite comprendre la musique dans un jeu d'aller-retour constant entre la composante de détail et le tout qu'elle contribue à édifier.