

La musique et l'irréductible : un point de vue phénoménologique.

Deuxième partie

Par Alexis Malalan.

Or, la question des qualités esthétiques, de leur valeur et de leur saisie est à interpréter à partir d'un présupposé fondamental : la distinction entre *l'œuvre elle-même*, indépendamment de toute saisie portée sur elle — dans ce cas, il ne faut pas parler de qualités esthétiques, mais bien de *qualités artistiques* —, et l'œuvre telle qu'elle est l'objet d'une expérience esthétique au travers d'une perception, qui prend le nom d'*objet esthétique*, auquel se rattachent les *qualités esthétiques* proprement dites¹. C'est sur cette seconde notion qu'il faudra s'attarder, puisqu'il est ici question de la *saisie* du contenu de l'œuvre. Nous parlerons donc toujours de qualités *esthétiques*. Cependant, celles-ci se distinguent à leur tour en trois types de qualités : les *qualités esthétiquement neutres*, les *qualités esthétiquement valentes* et les *qualités de valeur esthétique*². Les premières concernent tout ce qui est lié à l'œuvre mais qui n'importe pas dans sa saisie esthétique, les deuxièmes constituent l'œuvre d'art en tant qu'œuvre d'art, sans qu'aucune valeur ne leur soit attachée. Quant aux dernières, elles constituent la valeur de cette œuvre, et peuvent donc être positives ou négatives. Dans l'optique de l'essai sur l'œuvre musicale, Ingarden va se concentrer avant tout sur ces deux derniers types de qualités³.

Ces qualités sont données, on l'a vu, par la saisie esthétique de l'œuvre, qui se construit à partir de l'une de ses concrétisations, au travers de la perception de l'une de ses exécutions. C'est-à-dire que l'œuvre, lors de l'écoute d'une exécution, communique une impulsion d'ordre esthétique, qui amène la conscience — si elle y est sensible — à

¹ Cf. INGARDEN, Roman, "Künstlerische und Ästhetische Werte", in *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937-1967*, Tübingen, M. Niemeyer, 1969, IX, p. 164.

² Cf. INGARDEN, Roman, "Der ästhetische Wert und das Problem seiner Fundierung im Kunstwerk", in *Op. cit.*, VIII, p. 143.

³ Quand il n'y aura pas lieu de les différencier, nous désignerons ces deux types de qualités par le terme « qualités esthétiques ».

s'élever au-dessus des sons réels, pour la saisir en ses qualités esthétiques⁴. Ces qualités, la partition n'a tout simplement pas pu les indiquer, ou n'a pu les indiquer que de manière très vague, si bien qu'une autre exécution pourra mettre au jour d'autres qualités esthétiques, qui appartiennent néanmoins à l'œuvre — il suffit de comparer les interprétations des *Suites pour violoncelle seul* de Bach que Pablo Casals et Anner Bylsma ont enregistrées pour comprendre combien des exécutions différentes peuvent néanmoins servir la même œuvre. Le schéma de l'œuvre déterminé par la partition étant toujours le même et les concrétisations étant parfois radicalement différentes, il faut donc en conclure que les qualités esthétiques doivent exister *potentiellement* dans l'œuvre, et qu'elles appellent à être concrétisées lors d'une exécution.

“Car dans l'œuvre même, telle qu'elle se dégage de la notation, ces qualités sont quelque chose de *potentiel* qui *doit* se réaliser à partir des notes ou des entités sonores fixées dans la partition, mais qui, en soi, n'est pas directement défini et matérialisé dans l'œuvre.”⁵

Or, c'est cette potentialité qui permet de différencier l'œuvre et la multitude de concrétisations qui peuvent en découler, et qui laisse à l'interprète la liberté *d'interpréter* ce que la partition a laissé ouvert. On pourrait voir dans cette potentialité une menace pour la cohésion de l'œuvre, on pourrait y voir une possible désagrégation de son contenu dans la multitude d'interprétations qui en sont faites. Et pourtant, il existe un objet réel susceptible de sauver cette cohésion, et c'est là la partition qui, malgré ses lacunes, offre néanmoins toujours le même schéma. Pour autant qu'on le respecte, celui-ci ne souffre aucune discussion⁶.

⁴ Cf. INGARDEN, Roman, “Prinzipien einer erkenntniskritischen Betrachtung der ästhetischen Erfahrung”, in *Op. cit.*, III, p. 20.

⁵ “Denn in dem Werk selbst, wie es aus der Notenschrift hervorgeht, sind diese Qualitäten etwas *P o t e n t i e l l e s*, was sich aus den in der Partitur festgelegten Tönen oder Klanggebilden ergeben s o l l , was aber selbst in dem Werke nicht direkt bestimmt und verkörpert wird.” (INGARDEN, Roman, “Das Musikwerk”, *op. cit.*, p. 93 / *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, *op. cit.*, p. 139. Trad. mod.)

⁶ Comme on peut le voir ici déjà, il y a chez Ingarden une prédominance de la notation, qui lui a par ailleurs amené certaines critiques. Car, s'il tient compte des œuvres qui ne sont pas notées, son essai

Si la potentialité des qualités esthétiques de l'œuvre musicale n'est donc pas dangereuse pour la cohésion de celle-ci, si l'œuvre reste un objet transcendant avec des qualités qui lui sont propres, il n'en demeure pas moins que cette potentialité laisse une grande place à l'*expérience esthétique*, de l'interprète comme de l'auditeur. Ainsi évite-t-elle que l'œuvre soit pleinement déterminée, comme figée, ce qui serait le cas si l'on réduisait son contenu à la partition — en effet, quelle liberté resterait-il à l'interprète dans ce cas-là ? En d'autres termes, elle laisse une part d'*indétermination* dans l'œuvre, un espace ouvert qui demande à être « rempli » par des actes de conscience, ceux de l'interprète qui met au jour les qualités de l'œuvre, mais également ceux de l'auditeur qui saisit ou non ces qualités. Aussi, de par cette indétermination même, il se crée un lien de nécessité entre ces actes et l'œuvre musicale, un lien par lequel elle peut être portée à la manifestation, et être saisie en son contenu ; un lien qui s'ajoute à celui, tout aussi nécessaire, qui lie l'œuvre aux actes de conscience de son auteur. Et ce lien, ce n'est autre que l'*intentionnalité*. C'est pourquoi Ingarden en vient à thématiser l'œuvre musicale comme objet purement intentionnel.

Des lignes qui précèdent, on comprend à présent pourquoi la partition et l'exécution se révèlent importantes dans la compréhension de l'essence de l'œuvre, bien qu'elles ne doivent pas être confondues avec cette dernière. La première garantit en effet la cohésion du contenu de l'œuvre, dont on a vu qu'il est indéterminé. La seconde, du fait même de son existence, témoigne de cette indétermination, et de la possibilité toujours renouvelée d'appréhender l'œuvre. Partition et exécution revêtent cependant une autre importance, que nous avons déjà abordée. Sans elles en effet, l'accès à l'œuvre ne serait tout simplement pas possible. On peut d'ailleurs aller plus loin : si, comme cela vient d'être montré, l'expérience esthétique est d'une importance capitale pour la mise au jour du contenu qualitatif de l'œuvre, si cette mise au jour ne peut avoir lieu que par des actes de conscience, alors cela signifie que, par-delà même la partition et l'exécution, c'est la conscience qui, en dernière instance, donne son fondement et son sens à l'œuvre. Et cette conscience, avons-nous vu plus haut, appartient elle aussi à la sphère de la réalité. Une

traite avant tout des œuvres notées sur une partition, sans dire précisément ce qu'il en est de la cohésion

ambiguïté fondamentale vient donc d'être révélée. Certes, l'œuvre est un objet purement intentionnel. Néanmoins, son existence est nécessairement liée à des fondements réels.

Cette ambiguïté fondamentale, Ingarden la confirme en abordant le problème de l'identité de l'œuvre, qui clôt l'essai et précise l'essence de l'œuvre musicale.

Le problème de l'identité de l'œuvre est un problème avant tout *historique*. On sait en effet que chaque époque développe un certain goût esthétique, et que ce goût détermine profondément la façon dont une œuvre musicale est exécutée et reçue par le public. L'exemple le plus notable de ce changement de goût a eu lieu durant ces dernières décennies dans le domaine de l'interprétation de la musique baroque — que l'on pense aux interprétations de la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach par Nikolaus Harnoncourt ou Karl Richter. Face à ces changements flagrants, la question posée par Ingarden est la suivante : l'œuvre garde-t-elle son identité malgré ces changements ?

Or, comme le remarque Ingarden, le problème peut être envisagé de différentes façons. Il varie notamment suivant la façon dont une œuvre est notée — si elle est « notée » sur une bande magnétique ou un disque, comme dans le cas de la musique électroacoustique, ou si elle est notée sur papier⁷. C'est sur ce dernier cas qu'Ingarden concentre son propos, parce qu'il nous est plus familier, certes, mais aussi parce que c'est dans ce type d'œuvre que le problème de l'identité apparaît de la manière la plus évidente. De par son caractère schématique en effet, l'œuvre notée sur une partition subit plus de changements, d'une exécution à l'autre, que toute autre œuvre notée. Le problème devient dès lors plus complexe, dans la mesure où l'on peut penser l'œuvre de trois manières différentes :

1) comme *entité artistique (als künstlerisches Gebilde)*, telle qu'elle est déterminée intentionnellement par la partition,

2) en tant qu'*objet esthétique idéal (als idealer ästhetischer Gegenstand)*, à savoir en tant qu'objet esthétique optimal,

des autres types d'œuvres, ni de leur identité à travers le temps.

⁷ Ici encore, on remarque une prédominance de la notation.

3) en tant qu'*objet esthétique concret (als konkreter ästhetischer Gegenstand)*⁸.

Pour ce qui est du premier cas, on pourrait penser de prime abord qu'il résout à lui seul le problème d'identité de l'œuvre musicale. L'œuvre musicale notée sur une partition est en effet imperméable à toute influence historique, tant que les indications contenues dans la partition demeurent identiques. Cependant, l'identité de l'œuvre est-elle pour autant assurée? À vrai dire non, puisque ce qui reste inchangé justement, ce ne sont que les indications contenues dans la partition. Mais nous savons que ces indications renvoient uniquement au schéma de l'œuvre, chargé d'indétermination. Envisagée ainsi en son schématisme, l'œuvre interdit absolument toute exécution et toute perception et, par là même, toute expérience esthétique⁹. Le seul fait de lire la partition, en effet, demande déjà de « remplir » les lieux d'indétermination en imaginant « plus ou moins vivement, et en même temps de façon imprécise, comment peut sonner le tout, donc non plus uniquement le schéma »¹⁰. Or, c'est bien dès qu'un acte la vise intentionnellement que l'œuvre acquiert son statut objectif. Autrement, nous n'avons devant les yeux qu'un objet matériel. Aussi le problème de l'identité de l'œuvre n'est-il pas résolu — bien que la partition indique déjà une solution. Puisque l'œuvre musicale implique nécessairement l'acte de visée d'une conscience, de par son statut purement intentionnel, il faudra donc se tourner vers l'œuvre telle qu'elle est vécue dans une expérience esthétique.

On aborde dès lors les deux derniers cas envisagés plus haut, qui considèrent l'œuvre en tant qu'objet d'une saisie esthétique, et ce à partir d'une concrétisation. Or, en pensant l'œuvre ainsi, on se trouve dans l'embarras : celle-ci, comme nous l'avons vu, peut être concrétisée de multiples manières, suivant les différentes exécutions qu'on en fait. Mais pour appréhender l'œuvre elle-même, il faudrait n'avoir qu'*une* œuvre pour point de référence. Pour résoudre ce problème, on pourrait dès lors s'en référer à

⁸ Ibid., pp. 116 / 164.

⁹ “Da es [das Musikwerk] aber in seiner Lückenhaftigkeit nicht ausgeführt werden kann, so kann es auch in dieser Gestalt nicht gehört werden.” / “Mais puisqu'elle [l'œuvre] ne peut être exécutée dans son caractère lacunaire, elle ne peut, non plus, être entendue sous cette forme.” (Ibid., pp. 118 / 166. Trad. mod.)

l'exécution qui semble refléter au mieux le contenu de l'œuvre, à la « meilleure » exécution. Envisagée par rapport à cette exécution, l'œuvre serait maintenant considérée comme *objet esthétique idéal* — le terme « idéal » étant à comprendre au sens d'optimal —, par opposition à l'objet esthétique *concret*, sous lequel on l'envisagerait dans le restant des cas.

Or, à ne prendre en vue que l'œuvre comme objet esthétique, et plus particulièrement comme objet esthétique idéal, on va à l'encontre de graves difficultés quant à la détermination de son identité. Qu'est-ce qu'une exécution idéale, en effet ? Est-ce l'exécution qui correspond le mieux au goût de notre époque — la *Passion selon Saint Matthieu* par Harnoncourt ? Si tel était le cas, que faire des autres exécutions, enregistrées à d'autres époques ? Sont-elles à repousser, sous prétexte que le goût a changé ? Et même si l'on en venait à penser — ce qui est tout à fait discutable — que la meilleure exécution soit l'exécution originale, celle qu'en a fait son auteur — pour autant qu'il ait eu les compétences nécessaires —, on en arriverait de nouveau à une aporie : non seulement il y aurait à douter que cette exécution soit la meilleure de toutes, mais il serait de plus impossible de définir ce que serait cette exécution originale, dans la mesure où nous ne disposons pas, en musique, d'un véritable original — comme l'est un tableau en peinture, par exemple¹¹. Ainsi, de toutes les exécutions que Chopin a faites de ses œuvres, laquelle faudrait-il choisir ?

Si l'on veut résoudre le problème de l'identité objective d'une œuvre musicale à travers les siècles, il faut donc renoncer à la considérer d'après une forme unique, univoquement déterminée. Il faut bien plutôt la considérer en prenant en compte à la fois son schématisation et la variété de ses possibilités de concrétisation.

“Nous reconnaissons maintenant que, par l'œuvre musicale, comme elle est fixée dans la partition en tant que création artistique, on ne doit comprendre ni la production purement schématique (avec ses lieux d'indétermination), ni une quelconque concrétisation (concrète ou idéale), mais seulement la création

¹⁰ Ibid., p. 166 de l'édition française. Trad. mod.

déterminée par la partition, cependant avec son *plein* contenu, c'est-à-dire ensemble avec ses *possibilités de remplissage* déterminées par les lieux d'indétermination, possibilités qui cependant doivent être prises dans leur potentialité. Et, plus précisément dit, on doit par là comprendre aussi bien les possibilités qui mènent à des concrétisations positivement valables, que les possibilités qui déterminent par avance déjà des concrétisations négatives.”¹²

C'est donc en comprenant l'œuvre musicale comme un tout formé par la partition et contenant de multiples possibilités de concrétisation — réussies ou non —, qu'on peut résoudre le problème de l'identité de l'œuvre : en prenant en compte dans leur potentialité toutes les possibilités de concrétisation permises par la partition, on rend possible un éventuel changement interprétatif au cours des siècles, tout en préservant l'identité de l'œuvre grâce au schéma invariable que représente la partition.

La partition révèle donc, une fois de plus, son importance fondamentale. Nous avons vu auparavant qu'elle maintenait la cohésion du contenu qualitatif de l'œuvre, malgré ses limites. Ici, elle apparaît comme le fondement ontologique qui maintient l'identité de l'œuvre à travers les différentes époques. Grâce à elle, le changement de goût n'est plus à penser comme une altération de la structure interne de l'œuvre, mais bien plutôt comme un *processus d'actualisation* de ses différentes possibilités de concrétisation.

À côté de la partition, c'est aussi la concrétisation de l'œuvre, et par là l'exécution, qui prend une importance notoire. Certes, le schéma de l'œuvre ne prend en compte que des *possibilités* de concrétisation, et non pas de véritables concrétisations. Autrement dit, un remplissage reste toujours nécessaire, qui est celui des consciences visant intentionnellement le contenu de l'œuvre. Mais ce remplissage ne peut avoir lieu qu'à la faveur d'une concrétisation, laquelle se base sur un processus réel, l'exécution. Bien plus, ce remplissage ne peut avoir lieu que par des actes de conscience ; et ces derniers sont, au final, des processus réels. Objet purement intentionnel, l'œuvre musicale doit

¹¹ Ibid., pp. 122 / 170.

donc se baser sur des fondements réels pour se manifester. Des fondements qui sont, et il est important de le souligner, strictement différenciés de l'œuvre elle-même, mais qui n'en demeurent pas moins nécessaires à son existence.

C'est à la lumière de ces conclusions que nous pouvons désormais interpréter l'expérience que nous décrivions au début de cet article. Ce que cette expérience révélait à la conscience, c'est une irréductibilité fondamentale, née du contact avec l'œuvre. À présent, nous savons que, si l'œuvre musicale fait éprouver à la conscience l'expérience d'une irréductibilité, ce n'est pas — du moins aux yeux d'Ingarden — à cause d'une éventuelle autonomie ontologique. Car l'œuvre est bien un objet purement intentionnel. Cette irréductibilité, il faut donc plutôt la chercher dans le fait que la conscience est incapable de constituer pleinement les *fondements* par lesquels l'œuvre se manifeste. Ces derniers appartiennent en effet à la sphère de la réalité, et sont par conséquent ontologiquement autonomes.

Or, c'est en acceptant ce fait qu'Ingarden se distingue de son maître Husserl. En effet, s'il suit jusqu'à un certain point la méthode phénoménologique husserlienne — en acceptant notamment une certaine forme de réduction eidétique —, il en rejette néanmoins l'un des présupposés fondamentaux, celui de la réduction transcendantale¹³. Ce faisant, Ingarden refuse par ailleurs de donner à la notion d'intentionnalité la valeur générale et définitive que Husserl lui attribue, selon laquelle, en vertu même de la réduction transcendantale, tout objet est rapporté à la conscience qu'on en a. Chez Ingarden, ne sont purement intentionnels que certains types d'objets — les œuvres d'art, certaines constructions politiques et sociales —, les objets ontologiquement autonomes n'étant pas nécessairement liés à la conscience. Bien plus : ce que montre Ingarden en analysant l'œuvre musicale, et qu'il confirme dans ses autres écrits, c'est que les objets purement intentionnels eux-mêmes ont nécessairement besoin, pour exister, de fondements ontologiquement autonomes, et plus particulièrement de

¹² Ibid., pp. 127-128 / 175. Trad. mod.

¹³ C'est pour cette raison qu'on ne peut véritablement parler de réduction eidétique chez Ingarden, puisque la réduction eidétique, au sens husserlien du terme, ne se conçoit pas sans la réduction transcendantale.

fondements réels. On pourra sans doute objecter que ces fondements sont l'œuvre d'une conscience — ainsi en est-il par exemple de la partition, qui nécessite un acte de composition, ou de l'exécution, qui nécessite un acte d'interprétation. En dernière instance cependant, il existe toujours un fondement réel à la base de tout acte de conscience, et c'est la conscience elle-même.

On comprend dès lors que l'analyse de l'œuvre musicale mène Ingarden au-delà des considérations purement esthétiques, puisqu'elle lui permet, d'une manière détournée, de se distancier des théories de son maître. En déterminant l'essence de l'œuvre musicale, en effet, Ingarden peut aborder la question des objets purement intentionnels, et montrer que ceux-ci sont dépendants d'objets et de processus ontologiquement autonomes, prouvant du même coup l'existence de ces derniers. Au final, c'est quelque chose de plus profond encore qui se dégage, à savoir la preuve d'une certaine irréductibilité du monde qui nous entoure, que la conscience ne saurait pleinement constituer. Aussi, si une phénoménologie de la musique est possible, alors il faut croire, si l'on adhère à Ingarden, que cette phénoménologie ne peut être déterminée par une conscience transcendantale ; car ce qui ressort ici, c'est une prédominance du monde réel comme fondement de toute expérience. Et c'est là, peut-être plus que dans le phénomène musical lui-même, qu'il faut chercher l'irréductibilité de la musique. C'est d'ailleurs ce que l'on pourrait reprocher à Ingarden : le fait d'avoir thématiqué cette irréductibilité au niveau des fondements plutôt qu'au niveau de la musique elle-même, objectivée dès lors qu'elle participe d'un questionnement ontologique. Comme si, en quelque sorte, Ingarden restait encore trop husserlien ; comme s'il enlevait à la musique un peu de cette magie qui la caractérise. Il y a sans doute du vrai dans ces reproches. Toutefois, il ne faudrait pas oublier que ce qu'Ingarden désigne par les termes un peu âpres de fondements ontologiquement autonomes, ce sont aussi les consciences de tous ceux qui ont un rapport à l'œuvre — et, en particulier, les consciences privilégiées que sont celles de l'auteur et de l'interprète. Et chacune de ces consciences, dans sa finitude et sa profondeur mêmes, garde sa part d'irréductibilité. Ingarden semble dès lors nous ouvrir une piste. Écoutons en effet, une fois encore, l'*Arietta* de la *Sonate Op. 111*. Reprenons

à Beethoven. Repensons à Wilhelm Kempff. Ne pensons ni aux spécificités de leur caractère, de leurs sentiments, ni au détail des événements de leur vie. Mais vivons seulement, au travers des notes, tout ce qui, en chacun d'eux, nous dépasse — leur altérité. L'enseignement d'Ingarden ne consisterait-t-il pas aussi, d'une certaine manière, à nous révéler cette altérité fondamentale ? Et si, au final, c'était bien à partir de cette altérité qu'il fallait penser l'irréductibilité de la musique ?

© Alexis Malalan

www.contrepointphilosophique.ch

Rubrique Esthétique

Septembre 2003

Notice biographique.

Alexis Malalan.

Né en 1979, a étudié la philosophie aux Universités de Lausanne et de Freiburg im Breisgau. C'est à Lausanne qu'il obtient sa licence et un prix de faculté, en présentant, sous la direction du Prof. Ingeborg Schüssler, un mémoire ayant pour titre :

Phénoménologie et musique. La question ontologique de l'œuvre musicale dans les recherches de Roman Ingarden.

Il collabore ensuite à l'édition d'un cours du Prof. Schüssler, et prépare actuellement une thèse sur l'esthétique de Roman Ingarden.