



HAL
open science

L'œuvre musicale : son statut ontologique et ses propriétés : une étude critique à partir de Roman Ingarden et Amie Thomasson

Alessandro Mercado

► **To cite this version:**

Alessandro Mercado. L'œuvre musicale : son statut ontologique et ses propriétés : une étude critique à partir de Roman Ingarden et Amie Thomasson. Philosophie. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I; Università degli studi (Turin, Italie), 2016. Français. NNT : 2016PA01H202 . tel-01397824

HAL Id: tel-01397824

<https://theses.hal.science/tel-01397824v1>

Submitted on 16 Nov 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS I PANTHEON-SORBONNE

École doctorale de Philosophie
EA : 3562 : Philosophies contemporaines

**Thèse pour l'obtention du grade de
docteur de l'Université Panthéon-Sorbonne (Paris 1)
en Philosophie**

Présentée et soutenue publiquement par *Alessandro Mercado*

**L'œuvre musicale: son statut ontologique et ses propriétés.
Une étude critique à partir de Roman Ingarden et Amie
Thomasson**

Directeur de thèse:

Monsieur Jocelyn Benoist
Professeur à l'Université Paris Panthéon-Sorbonne (Paris 1)

Codirecteur de thèse

Monsieur Pietro Kobau
Professeur à l'Università degli Studi di Torino

Membres du jury

Monsieur Jocelyn Benoist, Professeur à l'Université Paris Panthéon-Sorbonne (Paris 1)
Madame Danielle Cohen-Levinas, Professeur à l'Université Paris Sorbonne (Paris IV)
Monsieur Pietro Kobau, Professeur à l'Università degli Studi di Torino
Monsieur Filippo Fimiani, Professeur à l'Università degli Studi di Salerno

Date de soutenance: Samedi 27 Février 2016

Remerciements

Je veux exprimer, en premier lieu, toute ma gratitude à Monsieur Jocelyn Benoist qui, en acceptant de diriger mon projet doctoral du côté français, me donna la chance d'améliorer mon esprit d'analyse et mes capacités de réflexion. Je souhaite également le remercier pour le soutien, toujours efficace et perspicace, dont il a pu me témoigner au cours de l'élaboration de mon travail.

Je souhaite remercier spécialement Monsieur Pietro Kobau qui, en acceptant de diriger mon projet doctoral du côté italien, m'a permis de réunir dans cette cotutelle les deux expériences culturelles fondamentales de ma formation philosophique. Je souhaite également le remercier pour ses conseils précieux relativement à la partie d'approfondissement de la pensée analytique.

Je remercie aussi vivement les autres membres du jury, Madame Danielle Cohen-Levinas et Monsieur Filippo Fimiani, lesquels, ayant accepté de se constituer comme les membres du jury, rendent particulièrement réjouissants les derniers moments de ce long parcours doctoral.

Voglio esprimere, in primo luogo, tutta la mia gratitudine al professor Jocelyn Benoist che, accettando di dirigere il mio progetto di dottorato dalla parte francese, mi ha dato l'opportunità di migliorare il mio spirito di analisi e le mie capacità di riflessione. Desidero ringraziarlo anche per il supporto, sempre efficace e perspicace, che mi ha assicurato nel corso dell'elaborazione di questo mio lavoro.

Desidero ringraziare particolarmente il professor Pietro Kobau che, accettando di dirigere il mio progetto di dottorato dalla parte italiana, mi ha permesso di riunire in questa cotutela le due esperienze culturali fondamentali della mia formazione filosofica. Voglio ringraziarlo altresì per i suoi preziosi consigli relativi alla parte di approfondimento del pensiero analitico.

Ringrazio vivamente anche gli altri membri della commissione, la professoressa Danielle Cohen-Levinas e il professor Filippo Fimiani, i quali, avendo accettato di essere i membri della commissione per la discussione della mia tesi, rendono particolarmente gratificanti gli ultimi momenti di questo lungo percorso di dottorato.

Table des matières

Introduction

<i>Philosophie et musique</i>	p. 7
<i>L'ontologie de la musique</i>	p. 9
<i>Œuvre et exécutions</i>	p. 12
<i>Approche analytique et approche phénoménologique</i>	p. 14
<i>Position du problème</i>	p. 15
<i>L'intentionnalité dans la philosophie analytique</i>	p. 17
<i>Les objets purement intentionnels</i>	p. 18
<i>Critiques à l'encontre des objets purement intentionnels</i>	p. 19
<i>L'œuvre musicale comme objet purement intentionnel: au-delà de la partition</i>	p. 20
<i>Critique de la théorie ingardenienne de l'œuvre musicale</i>	p. 23
<i>Plan général de la thèse</i>	p. 25

Chapitre 1. Le statut ontologique de l'œuvre musicale dans la philosophie analytique: un aperçu général

<i>Introduction</i>	p. 31
---------------------	-------

1.1 L'idéalisme

<i>L'artiste et l'artisan</i>	p. 32
<i>La perception de l'œuvre d'art selon l'idéalisme</i>	p. 34
<i>Deux critiques décisives à l'encontre de la théorie idéaliste</i>	p. 37
<i>Conclusions sur l'idéalisme</i>	p. 39

1.2 Le nominalisme

<i>La théorie de la notation musicale de Goodman</i>	p. 43
<i>Critiques «traditionnelles» à l'encontre du nominalisme de Goodman</i>	p. 45
<i>Le problème de la conformité</i>	p. 48
<i>L'œuvre «émergente» et la partition</i>	p. 52
<i>Conclusions sur le nominalisme de Goodman</i>	p. 58
<i>L'ontologie de l'art de Joseph Margolis</i>	p. 60
<i>Types, tokens et objets physiques</i>	p. 61
<i>Remarques sur la théorie de Margolis</i>	p. 62

1.3 L'aristotélisme musical

<i>Kendall Walton et les «sound patterns»</i>	p. 64
<i>L'exécution comme «portrait» de l'œuvre</i>	p. 66
<i>Remarques sur la théorie de Walton</i>	p. 67

1.4 Le platonisme musical

<i>Introduction</i>	p. 71
<i>Types, genres ou universels?</i>	p. 72
<i>Types abstraits et propriétés concrètes</i>	p. 75
<i>La nature de la structure sonore</i>	p. 80
<i>La question de la création musicale: le poids des conventions</i>	p. 85
<i>La question de la création musicale: génie artistique et découverte scientifique</i>	p. 89
<i>Le «quasi-platonisme» de Jerrold Levinson: le type créé</i>	p. 96
<i>Levinson: la création musicale comme acte d'indication</i>	p. 100
<i>La personnalité du compositeur et la structure sonore d'une œuvre</i>	p. 103
<i>Discussion de certains cas paradoxaux</i>	p. 109
<i>Levinson «platonicien»</i>	p. 113

Conclusions sur le platonisme musical et sur l'approche analytique en général	p. 115
--	--------

Chapitre 2. Œuvre musicale et objets purement intentionnels

<i>Introduction</i>	p. 117
---------------------	--------

2.1 Les objets purement intentionnels

<i>Amie Thomasson entre philosophie analytique et phénoménologie</i>	p. 119
<i>Entre la réalité et la conscience</i>	p. 121
<i>Différentes typologies de dépendance</i>	p. 126
<i>L'intentionnalité collective</i>	p. 128
<i>La nature des œuvres d'art selon Ingarden</i>	p. 130
<i>Comment la conscience peut-elle «créer» un objet purement intentionnel?</i>	p. 131
<i>Remarques critiques sur les réflexions de Thomasson</i>	p. 136

2.2 L'œuvre musicale comme objet purement intentionnel

<i>La spécificité de l'œuvre musicale</i>	p. 138
<i>L'approche d'Ingarden du problème et ses difficultés</i>	p. 140
<i>Le ou les moments de l'expérience musicale</i>	p. 144
<i>La perception musicale</i>	p. 146
<i>Œuvre, exécutions et temps</i>	p. 151
<i>Temps et «tempo» musical</i>	p. 155
<i>L'écoute interne</i>	p. 163
<i>La réflexion musicale</i>	p. 165
<i>Réflexion musicale et intentionnalité collective</i>	p. 169
<i>Perception, réflexion et Gestalt</i>	p. 173
<i>L'individualité qualitative de l'œuvre musicale</i>	p. 177
<i>Le quasi-temps</i>	p. 180
<i>(1) Remarques sur la conception ingardenienne de l'essence de l'œuvre musicale</i>	p. 184
<i>(2) Remarques critiques sur la notion d'intentionnalité collective</i>	p. 186

Chapitre 3. Les unités sonores de base et la règle en musique

Introduction p. 191

3.1 Les fondements de l'œuvre musicale

L'idéalité très spécifique des unités de signification p. 193

Les unités musicales originaires p. 195

Entre les unités de base et l'œuvre musicale p. 199

3.2 La règle et la question de la création musicale

La règle comme choix et organisation d'un matériau de base p. 205

Une réponse au problème de la création musicale p. 209

L'historicisme de Levinson et les arts contemporains p. 212

La théorie de Levinson et les paradigmes musicaux du XXème siècle p. 215

La règle pour la compréhension des œuvres et pour une écoute satisfaisante p. 220

Le problème de l'écoute des œuvres contemporaines p. 221

La «naturalisation» de la règle musicale et l'intentionnalité collective p. 224

Règle et naturalisation dans les «nouvelles» musiques p. 227

La règle et le problème de la conformité p. 232

3.3 Partition et notation musicale

La partition pour Roman Ingarden et les critiques de ses contemporains p. 240

Réponses d'Ingarden aux critiques p. 243

Les unités structurelles d'une œuvre musicale et la partition p. 245

Précision d'une notation musicale p. 250

La partition et la volonté du compositeur p. 254

Un essai de réplique aux objections de Zofia Lissa p. 260

Le cas des musiques extra-européennes: relativisation de la notion d'œuvre musicale p. 262

Conclusions: les «véritables» fondements de l'œuvre musicale p. 266

Chapitre 4. L'œuvre musicale comme schéma et ses propriétés fondamentales

Introduction p. 271

4.1 La notion de schéma dans la philosophie d'Ingarden

Les schémas de connaissance p. 272

La notion de schéma dans l'œuvre littéraire p. 274

Appliquer la notion de schéma à l'œuvre musicale p. 276

4.2 Le problème de la stratification dans l'œuvre musicale

Une ou plusieurs strates dans l'œuvre musicale? p. 277

1. Un plan de contenu au sens strict dans l'œuvre musicale p. 280

2. Qualités émotives et contenu dans l'œuvre musicale

Théories des émotions en musique p. 284

Ingarden et les émotions en musique p. 286

Remarques sur la théorie des qualités émotives d'Ingarden p. 291

Émotions en musique et valeur p. 294

Contenu comme message émotif général, comme «reflet» de catégories de l'esprit p. 298

3. Les aspects de «syntaxe évoluée» comme seconde strate de l'œuvre musicale p. 306

4.3 Le problème de l'origine des qualités émotives (et esthétiques)

Comment émergent les qualités émotives (et esthétiques)? p. 309

Le débat contemporain sur les qualités esthétiques p. 316

Qualités émotives entre réductionnisme et psychologisme p. 319

Qualités émotives et propriétés fondamentales d'un paradigme musical p. 322

La voie de la constitution pour expliquer l'émergence des qualités esthétiques p. 327

4.4 La structure schématique de l'œuvre musicale

Aspect formel et aspect matériel dans l'œuvre musicale p. 330

L'œuvre musicale comme ensemble de rapports normatifs p. 335

Conclusions p. 343

Bibliographie p. 352

Introduction

Philosophie et musique

Dans l'histoire de la philosophie, la musique est, parmi les arts majeurs, celui qui a été le plus négligé. Les questions d'esthétique musicale, la signification et la valeur même de la musique n'ont pas joui de la même considération que celles de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et du théâtre. Les seules exceptions remarquables sont offertes, dans l'antiquité, par Platon et Aristote, et, à l'époque moderne, par Descartes et par Kant: les réflexions que ces philosophes ont consacrées à la musique ont eu, toutes, une résonance extraordinaire et ont suscité d'amples débats¹.

Au XIX^{ème} siècle, on retrouve les deux exemples par excellence de philosophes proches de la musique et passionnés par celle-ci: Schopenhauer et Nietzsche. Néanmoins, on ne peut pas dire qu'ils la problématisent avec un véritable esprit scientifique. Schopenhauer la plie à son système de la volonté et la surcharge d'implications métaphysiques arbitraires. Du coup, ses remarques, bien que fascinantes, ne peuvent pas se dire pleinement objectives.

Avec Nietzsche, faisant souvent l'objet de considérations éthiques et esthétiques, la musique n'est jamais prise en examen en tant que telle: il s'agit de «la musique de Wagner» ou de «la musique de Bizet». En ce sens, le philosophe est uniquement intéressé par sa valeur historique et morale, tout comme par les réactions et les émotions qu'elle éveille dans les esprits.

Avant le XX^{ème} siècle, en somme, la musique suscite de l'intérêt exclusivement par son rôle social, historique, pédagogique, ainsi que par son message et par le contenu prétendu par certains. Les éléments musicaux ne sont jamais abordés comme tels, et la question «qu'est-ce que la musique?» n'est point posée.

Au XX^{ème} siècle, la situation change complètement. La musique occupe une place de plus en plus centrale dans la philosophie, contant des approches disparates et souvent opposées². Mis à part la contribution de grands musicologues comme Carl

¹ Pour un compte-rendu synthétique mais efficace du rôle de la musique dans l'histoire de la philosophie, cf. KIVY P., *Filosofia della musica. Un'introduzione [Filosofia della musica par la suite]*, traduction italienne de Bertinetto A., Torino, Einaudi, 2007.

² Tel est le cas des approches d'Adorno et de certains auteurs de la philosophie analytique, situées aux antipodes.

Dahlhaus ou de compositeurs ayant des compétences philosophiques dignes des plus grands experts (Pierre Boulez ou Pierre Schaeffer, par exemple), il est surtout grâce à une certaine phénoménologie que la philosophie commence à s'intéresser aux questions techniques et esthétiques de la musique en tant que telles. À cet égard, on peut citer Husserl, Merleau-Ponty, Hartmann, Conrad, Geiger et, surtout, Ingarden: ce dernier sera la référence principale de cette thèse.

Ce nouvel intérêt pour la musique, inauguré par la phénoménologie, est également manifesté au XX^{ème} siècle par la grande tradition conceptuelle de la philosophie analytique. Le rôle reconnu à la conscience dans la définition des éléments fondamentaux de la musique et, plus à l'origine, de la musique même, ainsi que des œuvres musicales, marque la plus grande différence entre l'approche de la phénoménologie et celle de la philosophie analytique. Conrad, Geiger, Ingarden, Schütz considèrent l'objet musical et les éléments qui lui sont rattachés comme toujours en stricte relation avec la conscience³. Leurs recherches étant bien évidemment très différentes, se situent toutes dans la vaste zone conceptuelle de la phénoménologie, caractérisée, entre autres, par la grande importance attribuée à l'intentionnalité.

La musique, comme toute autre entité, fait l'objet d'actes intentionnels de la conscience: malgré les déclinaisons les plus disparates que cette démarche connaît selon le philosophe qui s'y intéresse, elle reste l'un des chiffres essentiels de la vision phénoménologique des choses. Elle est aussi l'un des chiffres fondamentaux de la distance entre la phénoménologie et la tradition analytique, qui critique cette approche de la réalité. En ce sens, la pensée de Husserl, père du courant phénoménologique, est souvent refusée dans la mesure où elle conduirait à une vision du monde à la limite de l'idéalisme et à des catégories philosophiques obscures et arbitraires⁴.

³ Pour une histoire du rôle de la musique dans l'esthétique phénoménologique, surtout en ce qui concerne l'ainsi dite «première phase» de ce mouvement philosophique, cf. MAZZONI A., *La musica e l'estetica fenomenologica*, Milano, Mimesis Edizioni, 2004.

⁴ Sur le rapport entre la phénoménologie et la philosophie analytique quant à la philosophie de l'esprit cf. THOMASSON A. et SMITH D.W., «Introduction to Phenomenology and Philosophy of Mind», in Thomasson A. et Smith D.W. (éds.), *Phenomenology and Philosophy of Mind*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 1-15; et THOMASSON A., «First-Person Knowledge in Phenomenology», in Thomasson A. et Smith D.W. (éds.), *Phenomenology and Philosophy of Mind, op. cit.*, pp. 115-139. Thomasson résume les principales critiques adressées par les analytiques à l'approche phénoménologique et (ce qui est le plus intéressant) essaie de les réfuter en montrant les analogies entre ces deux univers à l'apparence si différents. A son avis, les critiques sont souvent dues à une mauvaise compréhension de certains aspects de la phénoménologie de la part des philosophes analytiques, ou bien aux préjugés stratifiés et renforcés dans le temps. Pour soutenir sa thèse, Thomasson se concentre sur Husserl et essaie de mettre en évidence à quel point certaines parmi ses théories fondamentales (la réduction transcendantale, par exemple) sont en réalité fort similaires à des voies de recherche analytiques comme celle sur la nature du langage. Cet effort original de Thomasson en direction d'une «médiation», ou tout de même d'une introduction de certains éléments de la phénoménologie dans le terrain de la philosophie analytique, constituera l'une des références capitales de ce travail.

Si la musique comme telle a été assez peu considérée du point de vue philosophique, le sujet de ce travail, c'est-à-dire le problème du statut ontologique de l'œuvre musicale, a trouvé encore moins de place, si ce n'est que dans l'histoire récente.

L'ontologie de la musique

L'histoire de l'ontologie musicale est presque aussi brève que celle de l'ontologie de l'art tout court: si elle a commencé à se développer et elle est très répandue aujourd'hui, c'est surtout grâce, une fois de plus, à la philosophie analytique⁵. L'ontologie musicale n'est pas totalement absente dans le domaine de la phénoménologie mais, disons, elle passe à l'arrière-plan par rapport à des sujets comme la perception musicale et les questions directement liées à l'origine du son et à ses propriétés.

Roman Ingarden représente la grande exception⁶. Son assomption d'une perspective plus proprement ontologique s'explique aisément par l'éloignement de cet élève de Husserl d'une certaine phénoménologie de son maître, jugée comme trop radicale. À part le cas le plus connu d'Ingarden, Waldemar Conrad s'est aussi intéressé à la question d'établir à quel type d'entités appartient une œuvre musicale, mais il n'a jamais donné à ses recherches une marque nettement ontologique.

Les réflexions d'Ingarden sur l'ontologie de l'œuvre musicale sont strictement liées à sa position, pour ainsi dire, hybride entre phénoménologie et ontologie, et restent un cas isolé: il est difficile de repérer une attention si importante et structurée à cette question dans les évolutions successives de la phénoménologie, voire même dans la philosophie «continentale» en général.

L'ontologie musicale trouve, au contraire, un terrain très fertile dans la philosophie analytique, en suivant le développement extraordinaire des contributions sur l'ontologie de l'art⁷. Ce développement s'explique, entre autres, par la caractérisation très spécifique de la pensée anglo-saxonne comme une philosophie de

⁵ L'un des textes qui ont fondé l'ontologie de l'art comme branche spécifique dans la philosophie analytique est PELTZ R.W., «Ontology and the Work of Art», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, n° 4, 1966, pp. 487-499.

⁶ Pour une introduction à la réflexion sur la musique d'Ingarden et une analyse du rôle de sa pensée au sein de la philosophie polonaise du XX^{ème} siècle, cf. STESZEWSKI J., «Roman Ingarden's Theory of Intentional Musical Work», in *Musicology*, n° 4, 2004, pp. 155-163.

⁷ Cf. à ce sujet THOMASSON A., «The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, n° 3, 2005, pp. 221-229; et EAD., «The Ontology of Art», in Kivy P. (éd.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Oxford, Blackwell, 2004, pp. 78-92.

l'éclaircissement et de la définition. La volonté de tout définir et tout délimiter précisément s'exerce aussi sur des entités qui, en raison de leur nature ambiguë et volatile, représentent des cas limite. Les œuvres musicales sont des entités de ce genre et rejoignent, en ce sens, les œuvres littéraires, les pièces de théâtre, les films. L'exigence de clarification de concepts relatifs à l'univers artistique s'était déjà manifestée, plus à l'origine, dans les innombrables essais de la philosophie analytique de donner une définition exhaustive de la notion d'art même⁸.

La diffusion et l'importance de la réflexion sur l'ontologie musicale dans le domaine de la philosophie analytique sont témoignées par le grand nombre d'hypothèses et de théories surgies pour essayer de répondre à des questions comme: qu'est-ce qu'une œuvre musicale? À quelle typologie d'entités on fait référence quand on parle d'une symphonie de Beethoven, d'un quatuor de Brahms ou d'une composition sérielle de Schönberg?

Pour simplifier ce panorama si articulé, les différentes positions sont traditionnellement divisées en quatre catégories générales⁹:

1) L'idéalisme: les principaux représentants de ce courant sont Benedetto Croce et Robin George Collingwood¹⁰. Ces deux auteurs sont parvenus à des conclusions similaires sur la nature des œuvres d'art. À la base de cette déclinaison de l'idéalisme se trouve la conviction que l'essence d'une œuvre d'art réside dans son intuition. La seule chose qui compte est l'acte d'intuition intérieure de l'œuvre de la part de l'artiste: la réalisation concrète qu'on offre au public est secondaire¹¹.

2) Le nominalisme: cette orientation de l'ontologie musicale a été «institutionnalisée», pour ainsi dire, par Nelson Goodman. Aujourd'hui, elle est partagée par des personnalités comme Ben Caplan, Carl Matheson et Stefano Predelli.

⁸ Plusieurs travaux sur ce sujet spécifique sont devenus de véritables classiques de la philosophie tout court. On peut citer WEITZ M., «The Role of Theory in Aesthetics», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, n° 1, 1956, pp. 27-35; BEARDSLEY M.C., «The Definitions of the Arts», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 20, n° 2, 1961, pp. 175-187; DANTO A.C., «Artworks and Real Things», in *Theoria*, vol. 39, n° 1-3, 1973, pp. 1-17; GOODMAN N., «When is Art?», in ID., *Ways of Worldmaking*, Indianapolis-Cambridge, Hackett, 1978, pp. 57-70.

⁹ Pour un résumé exhaustif des positions analytiques sur l'ontologie de l'œuvre d'art et sur l'ontologie de l'œuvre musicale, cf. GOEHR L., *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music* [*The Imaginary Museum of Musical Works* par la suite], Oxford, Clarendon Press, 1992, pp. 13-68; THOMASSON A., «The Ontology of Art», *op. cit.*; et EAD., «The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics», *op. cit.*

¹⁰ Il existe aussi une variante de cette position, qui est attribuée à Jean-Paul Sartre. Elle sera discutée au début du Chapitre 1.

¹¹ Toutes les critiques et les objections que cette théorisation si extrême a provoquées seront prises en examen par la suite. La plus évidente est que la mise entre parenthèses de l'aspect de la fruition d'une œuvre amènerait à un solipsisme radical de l'artiste.

Il existe aussi une variante très particulière du nominalisme concernant le statut des œuvres d'art, la théorie formulée par Joseph Margolis.

Comme dans tous les autres domaines où il applique sa réduction sceptique, le nominalisme refuse la position forte d'essences et de catégories supra-individuelles. Selon l'hypothèse de Goodman, une œuvre musicale serait identifiable avec la classe de ces interprétations répondant à un certain critère de conformité par rapport à la partition. Plus en général, les nominalistes justifient les œuvres musicales comme de simples collections d'entités individuelles (partitions ou performances), sans besoin de recourir à d'autres plans de l'être.

3) L'aristotélisme musical: ce courant est appelé ainsi car il reprend vaguement le binôme d'Aristote forme/matière. En ce sens, la forme d'une œuvre musicale, sa structure sonore, ne coïncide pas avec la matière, c'est-à-dire avec les aspects concrets des exécutions ou des partitions (sons, qualités des performances, éléments graphiques, etc.). Pourtant, il serait erroné, selon cette vision, de colloquer la structure sonore sur un plan idéal indépendant de la réalité: la forme n'est pas réductible à la matière, mais elle ne peut pas exister indépendamment de celle-ci. La structure sonore est inséparable des concrétisations telles que les exécutions et les partitions. Un représentant de l'aristotélisme musical est Kendall Walton.

4) Le platonisme musical: il s'agit de la position sans doute la plus connue et débattue aujourd'hui. Ses représentants les plus importants sont Nicholas Wolterstorff, Peter Kivy, Gregory Currie et Jerrold Levinson¹². Il n'est pas question pour ces auteurs de s'inspirer littéralement de la philosophie de Platon: le modèle de référence est plutôt Charles Sanders Peirce, avec sa formulation du binôme *type/token*. L'essence de l'œuvre musicale (le *type*) est dans une structure idéale, dont les partitions et les exécutions (les *tokens*) sont des instanciations. Sur les caractères de cette essence idéale, chaque philosophe a sa propre conception: le trait commun est que, selon cette interprétation, la structure à la base d'une œuvre existe *ab aeterno* et la composition musicale ne doit pas être interprétée comme un acte de création au sens fort¹³.

¹² Les convictions de Levinson en font, en réalité, un cas sensiblement différent des autres: pour lui on parle plutôt de «quasi-platonisme».

¹³ C'est clairement l'un des aspects problématiques du platonisme.

Il existe, à vrai dire, au moins deux autres théories sur la nature de l'œuvre musicale et de la musique en général: le réalisme et le psychologisme. Le premier identifierait l'œuvre avec la partition et serait donc une exemplification de ce réalisme faisant coïncider les œuvres d'art avec leur support physique¹⁴. Le second réduirait l'œuvre aux vécus de conscience des auditeurs et du compositeur. Ces théories étaient encore défendues au début du XXème siècle, mais elles ont été affaiblies par de nombreuses critiques et ne sont quasiment plus d'actualité¹⁵.

Au-delà de la distance indéniable qui sépare les positions qu'on vient de résumer, la conviction partagée est l'impossibilité d'identifier une œuvre avec ses exécutions.

Œuvre et exécutions

Les différences entre une œuvre musicale et ses exécutions sont très bien mises en relief par Roman Ingarden, qui fournit des arguments parmi les plus complets et approfondis à ce sujet¹⁶.

Le philosophe polonais se concentre longtemps sur l'analyse du rapport entre l'œuvre et ses exécutions, surtout pour en déterminer les implications du point de vue ontologique. Ce discours est largement développé aussi par des auteurs analytiques contemporains comme Levinson, Kivy, Wolterstorff et Margolis.

Voyons rapidement les principales raisons qui font qu'une œuvre musicale ne s'identifie pas avec ses exécutions:

1) L'exécution d'une œuvre musicale peut être considérée comme un processus qui s'écoule dans le temps: on peut en repérer le moment de début et le moment de fin, et on peut en mesurer la durée. Étant donné l'appartenance de l'exécution à la dimension temporelle, les phases qui se sont produites ou qui viennent juste de se produire existent en fonction du processus qui est en train de s'achever. Une certaine

¹⁴ Rapprocher la musique et la littérature des arts visuels apparaît tout de suite problématique: il est clair qu'une toile en bois ou un bloc de marbre sculpté sont des supports fort différents d'une partition ou d'un livre. À ce propos, la distinction de Goodman entre arts allographiques et arts autographiques reste fondamentale. Cf. GOODMAN N., *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [*Langages de l'art* par la suite], traduction française de Morizot J., Paris, Jacqueline Chambon, 1990.

¹⁵ Roman Ingarden formule des critiques très poussées et convaincantes à l'égard du psychologisme et du réalisme naïf dans son étude sur l'œuvre musicale. Pour la réfutation du psychologisme, cf. INGARDEN R., *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, traduction française de Smoje D., Paris, Christian Bourgois, 1989, pp. 57-64; pour celle du réalisme, cf. *ibidem*, pp. 65-69.

¹⁶ Cf. *ibidem*, pp. 47-56.

phase confère un sens à tout ce qui vient de se passer et elle est «éclairée» à son tour par le développement successif de l'exécution.

L'existence des moments d'une exécution est donc relative, une fois qu'ils se sont manifestés n'existent plus au sens fort, ne sont plus présents à l'instant et ne pourront plus jamais revenir. Dans une autre exécution, les éléments du processus se manifesteraient dans un autre segment temporel et dans des conditions d'ambiance différentes: ils ne seraient plus les mêmes. Le discours ne change pas dans le cas d'un enregistrement, puisque chaque fois qu'on l'écoute on est dans un lieu ou un temps différents, donc on est confronté à un nouveau processus.

L'œuvre musicale, au contraire, ne peut absolument pas être réduite à un processus dans le temps: la raison la plus évidente est que, dans ce cas, elle disparaîtrait, alors que, de toute évidence, elle persiste quoi qu'il arrive¹⁷.

2) Du point de vue spatial, l'exécution est rapportable à un certain espace de référence, l'espace individué par l'endroit à partir duquel les ondes sonores se propagent et par la zone de propagation. Du point de vue de la perception, l'événement sonore a une origine précise pour les auditeurs: normalement, les formations acoustiques surgissent sur la scène et se diffusent aux alentours.

Contrairement aux exécutions, une œuvre ne possède pas une localisation déterminée: la preuve de ce fait est qu'elle peut être jouée et recrée sans aucun empêchement à tout endroit, et même simultanément dans plusieurs endroits différents.

3) Si les exécutions peuvent se différencier par certaines propriétés saisies ou pas à l'acte de l'écoute, ces caractères variables ne touchent nullement à l'œuvre, qui reste toujours «égale à soi-même». Si, par exemple, une certaine exécution de mauvaise qualité nous donne une fausse impression, ce fait ne concerne que nous et notre connaissance personnelle de l'œuvre, car cette dernière ne peut pas être altérée ou «contaminée» par des instanciations incorrectes ou trompeuses.

¹⁷ Le rapport entre le temps et l'œuvre musicale est une question très complexe, qui demande une réflexion à part. Nous l'affronterons au cours du chapitre 2.

Approche analytique et approche phénoménologique

À part cette distinction de base entre une œuvre et ses exécutions, un aspect plus méthodologique unifiant les théories analytiques sur la nature de l'œuvre musicale est l'orientation de l'œuvre et, plus en général, du matériau musical vers le pôle de l'objectivité. Des philosophes parmi les plus importants dans le débat actuel, tels que Peter Kivy, Jerrold Levinson et Stephen Davies, montrent toujours de tracer une ligne de démarcation assez nette entre l'œuvre musicale comme structure objective au sens fort et le sujet.

Nous ne voulons pas dire que le rôle de la subjectivité est ignoré¹⁸: il est traité, mais d'une façon dérivée. Ces auteurs s'intéressent à la conscience, mais par rapport aux émotions que la musique suscite, ou bien à la création de l'œuvre de la part du compositeur, ou encore à la volonté de l'interprète dans la performance. Concernant le platonisme, le discours doit être, bien évidemment, nuancé et précisé davantage, vu les différences remarquables entre les déclinaisons qu'il assume selon les philosophies. Mais l'aspect indéniable, nous croyons, est qu'en fixant l'essence d'une œuvre dans un archétype idéal éternel (peu importe la manière de le caractériser), les platoniciens lui confèrent une consistance d'être que, dans une terminologie plus appropriée, on appelle autonomie ontologique. L'œuvre musicale, dans cette perspective, est toujours un objet déjà constitué qui s'offre à nous: nous dirions, en employant une formulation un peu tranchante, mais efficace, que l'œuvre existe ainsi dans sa forme ultime, que nous nous adressions à elle ou pas, que nous la découvriions ou pas.

Or, ces «soucis d'objectivisme» (qui deviennent «soucis d'objectivité») dépendent d'une volonté précise qui anime la philosophie analytique dans toutes ses branches, la volonté de prédisposer une approche des problèmes se démarquant radicalement des exemples du passé et de la contemporanéité. Les platoniciens surtout, mais aussi une partie consistante d'autres penseurs prennent en examen la musique (dans cette forme que nous nous sommes efforcés de préciser) avec la plus grande

¹⁸ Il suffirait de citer, à ce propos, le débat très vif autour des émotions en musique, de leur nature, de leur origine et de leurs rapports avec l'œuvre musicale et ses qualités «objectives». Peter Kivy, Jerrold Levinson, Stephen Davies et un grand nombre d'autres philosophes s'interrogent depuis longtemps sur ces problématiques. Surtout, le point principal de discussion est d'établir si la musique ne posséderait pas une certaine typologie de contenu, qui serait la source de nos émotions, ou si ces dernières ne dériveraient pas plutôt d'aspects purement sonores.

On ne peut pas consacrer trop de temps à cette question, puisqu'elle ne constitue pas le sujet central de cette thèse. Néanmoins, nous y ferons référence au moment d'approfondir le problème des qualités émotives (et esthétiques), dans le dernier chapitre.

rigueur scientifique, c'est-à-dire, entre autres, en éliminant tous ces éléments considérés comme obscurs et arbitraires.

Cette relation stricte que la phénoménologie instaure entre le sujet et l'objet, à travers l'intentionnalité, fait partie bien évidemment des aspects de ce genre, et s'adapte mal aux propos méthodologiques de la philosophie analytique.

Néanmoins, cette dernière approche est, à notre avis, plus adéquate pour répondre à la problématique épineuse du statut ontologique de l'œuvre musicale: les solutions que la philosophie analytique a cherchées, et cherche toujours, se révèlent souvent peu satisfaisantes. Mais ce discours ne veut pas s'adresser simplement au contenu des arguments proposés: au-delà des théories individuelles qu'on a citées, et qu'on va présenter plus en détail au cours de ce travail, c'est la méthodologie analytique en elle-même qui devrait être remise en question. Le fait d'employer les catégories métaphysiques traditionnelles pour essayer de «classer» l'œuvre musicale est un effort voué à l'échec, tout comme la prétention de lui attribuer une autonomie ontologique.

Position du problème

Notre conviction de départ est que toute production musicale douée de sens, non seulement l'œuvre musicale proprement dite, n'a pas en elle-même une véritable autonomie car, pour exister au sens fort, elle nécessite toujours des actes de synthèse d'une conscience. On peut distinguer au moins trois plans d'application de ces actes: la composition, l'interprétation et l'écoute. Compositeur, interprète et auditeur opèrent tous les trois une synthèse d'éléments sonores: dans le cas du compositeur, cette opération assume les traits d'une véritable création¹⁹.

Une succession de sons ou de formations sonores dans le temps n'est pas, à proprement parler, musique, mais simplement une juxtaposition objective d'éléments: le sens de cette succession, c'est à dire la construction d'un discours, réside dans une synthèse supérieure qui n'est possible que grâce à certains actes de mémoire et d'anticipation d'une conscience. L'unité formelle de la totalité d'une œuvre est scellée dans cet équilibre entre les sons qui viennent de s'écouler, ceux qui se manifestent au

¹⁹ La question de la création musicale est un sujet très problématique et très débattu, surtout par les platoniciens musicaux. Certains philosophes, comme Peter Kivy, défendent l'idée que la création n'est rien d'autre qu'une découverte de structures sonores préexistantes; certains autres, comme Jerrold Levinson, sont pour une création au sens fort du terme. On essaiera de montrer comme ce débat s'appuie sur des concepts de création et de découverte qui restent à la surface du problème et se révèlent donc presque interchangeables.

moment présent et ceux qui doivent encore se matérialiser²⁰. Où peut se constituer cette unité transcendant le temps, cette suspension entre passé, présent et futur? La réponse serait: dans la structure de l'œuvre, dans ce noyau essentiel qui permène et qui est indépendant de toute exécution singulière. Mais où se trouve cette structure?

L'idée qu'on essaiera de réfuter dans cette thèse est qu'une telle unité structurelle puisse subsister en tant que totalité indépendante de l'action d'une conscience subjective. Il est évident qu'une structure objective doit être préservée, car le risque serait d'identifier l'œuvre avec les vécus des consciences individuelles ou de la soumettre à tout arbitre indiscriminé. Cependant, cette objectivité ne doit pas être interprétée au sens traditionnel, puisque cette voie n'offre pas la possibilité, à notre avis, de restituer la nature de l'œuvre musicale d'une manière efficace²¹.

Notre conviction est que l'œuvre se colloque à mi-chemin entre sujet et objet: l'argumenter et la justifier sera l'effort majeur des pages qui suivent²².

Ces considérations évoquent avec force la théorie de Roman Ingarden sur l'œuvre d'art comme objet purement intentionnel²³. La figure du phénoménologue polonais est très présente dans le débat contemporain; pourtant, la réflexion sur l'œuvre musicale prend d'autres directions et ses considérations ne sont pas vraiment reprises et rediscutées de façon systématique. Les arguments d'Ingarden sur l'œuvre musicale devraient être réintroduits dans le débat actuel; surtout, certains aspects sur lesquels le philosophe polonais s'était longuement interrogé, et qui sont pour nous d'une grande importance, ne sont pas assez mis en avant aujourd'hui.

A part le discours central sur l'intentionnalité, nous faisons allusion aussi au facteur du temps en musique, qui a une importance primaire, comme on l'a déjà remarqué dans une note plus haut. Dans la philosophie analytique les auteurs ne s'occupent que très peu du temps en musique, et ce fait est une négligence à souligner.

²⁰ Dans le développement de la réflexion sur ces aspects la référence à Husserl sera essentielle. Cf. HUSSERL E., *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, traduction française de Dussort H., Paris, Puf, 1996.

²¹ Contrairement aux nombres et aux figures géométriques, une œuvre musicale est difficile à concevoir toute présente à elle-même: elle se donne dans une succession de parties dans les exécutions, mais même sur un plan idéal, à notre sens, cette succession n'est pas complètement éliminable. De ce point de vue elle se différencie des tableaux et des sculptures et se rapproche de l'œuvre littéraire: elle ne peut pas exister dans une unité au vrai sens du terme, c'est-à-dire une unité impliquant la présence simultanée de toutes ses composantes, car elle s'annulerait. Les considérations d'Ingarden sur la nature quasi-temporelle de l'œuvre musicale sont fertiles à ce sujet, alors que les productions de Wolterstorff, Kivy et d'autres philosophes analytiques contemporains se révèlent déficitaires relativement au rôle du temps en musique.

²² Cette affirmation semblerait aussi évoquer des arrière-plans d'herméneutique. Une référence à la tradition de l'herméneutique serait tout à fait possible et irait dans la direction des convictions que nous défendons dans cette thèse. Cependant, cela risquerait d'élargir davantage un discours qui est déjà très ample, donc la référence ne restera qu'une suggestion de fond.

²³ Cette thèse est largement développée dans l'essai déjà cité *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, qui reprend de près les considérations (bien plus détaillées, à vrai dire) de *L'œuvre d'art littéraire*. Cf. INGARDEN R., *L'œuvre d'art littéraire*, traduction française de Secretan Ph., avec Lüchinger N. et Schwegler B., Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

Cela dit, il ne faut pas croire que ce discours ne présente pas d'exceptions²⁴. Les théories intentionnalistes ont une grande importance au sein de la philosophie analytique²⁵. Le premier nom qui vient immédiatement à l'esprit est celui de John Searle, avec son ontologie des objets sociaux où l'intentionnalité a un rôle central²⁶.

Parmi les philosophes analytiques qui défendent des théories intentionnalistes, la figure d'Amie Thomasson exerce un rôle de premier plan dans le panorama de la pensée actuelle. Cette autrice reprend les réflexions d'Ingarden sur les objets purement intentionnels et les réélabore en vue d'une théorie des objets sociaux et culturels et d'une théorie des artefacts. Elle peut être considérée, à présent, comme l'un des spécialistes principaux de la pensée de Roman Ingarden, à laquelle elle a consacré maints approfondissements²⁷. En ce sens, elle représente une référence et une source d'inspiration indispensables pour la thèse qu'on veut développer. Thomasson est, sans doute, un témoin significatif de la nécessité, pour la philosophie analytique, de se confronter avec un certain passé phénoménologique et de l'importance de réintroduire dans la discussion actuelle les contributions d'Ingarden sur l'ontologie de l'art.

Malgré tout ce qu'on vient d'affirmer, il ne faut absolument pas «classer» Amie Thomasson comme «phénoménologue»: elle est une philosophe analytique rentrant à plein titre dans cette tradition. Elle raisonne selon les catégories conceptuelles propres à ce domaine et se sert de la même approche méthodologique. Juste, elle est persuadée de l'importance de certains aspects de la phénoménologie et de certaines conclusions auxquelles sont parvenus des auteurs comme Husserl et Ingarden. Dans ses travaux qu'on a déjà cités elle essaie de réduire la distance presque institutionnalisée entre la philosophie analytique et la phénoménologie, en s'appuyant surtout sur des concepts

²⁴ Il nous semble superflu de préciser que, s'agissant ici d'une introduction à caractère général, le cadre est forcément simplifié: le fait de considérer la philosophie analytique comme un bloc unitaire est du moins imprécis. Elle constitue, au contraire, un univers philosophique très varié et en évolution continue.

²⁵ Bien évidemment, l'intentionnalité traitée par les auteurs analytiques est sensiblement différente de celle développée dans l'école phénoménologique, puisque les présupposés méthodologiques et l'arrière-plan conceptuel ne sont pas du tout les mêmes. Cela dit, un rapprochement est tout à fait possible car, au-delà des distinctions spécifiques, ce qui est partagé est l'idée fondamentale d'une connexion indissoluble entre sujet et objet. En plus, une autrice intentionnaliste comme Amie Thomasson reprend directement les considérations d'Ingarden sur l'intentionnalité, sans que le saut entre les deux traditions lui pose de sérieux problèmes.

²⁶ Cf., par exemple, SEARLE J.R., *The Construction of Social Reality*, New York, Free Press, 1995; et ID., *Making the Social World. The Structure of Human Civilization*, Oxford, Oxford University Press, 2010. Dans ces études, le philosophe américain construit une théorie des objets sociaux et culturels comme produits d'une intentionnalité sociale collective.

²⁷ Elle n'est clairement pas la seule: rien que pour la France, Patricia Limido-Heulot est une grande spécialiste d'Ingarden et de ses rapports avec Husserl. Mais il était plus intéressant pour nous de faire référence principalement à Amie Thomasson, pour les raisons qu'on explique juste après.

fondamentaux de la philosophie d'Husserl. Elle veut prouver que les recherches du père de la phénoménologie sur la réduction eidétique (qui inspirent aussi le travail d'Ingarden) ont de nombreux points en commun avec les études sur le langage et l'esprit d'une certaine philosophie analytique.

Les objets purement intentionnels

Les essais de Thomasson sur la pensée d'Ingarden, on l'a dit, ne se limitent pas simplement à récupérer des aspects déjà traités, au contraire, ils s'engagent souvent à développer des points sur lesquels le philosophe polonais ne s'était pas trop arrêté, ou qu'il avait complètement laissés de côté. Tout est lié à la notion centrale d'objet purement intentionnel. Thomasson la revisite et la réélabore pour construire une théorie d'objets abstraits n'ayant pas un positionnement précis dans l'espace et appartenant à un domaine ontologique très spécifique. Ces objets ne rentreraient ni dans la catégorie de l'idéalité, car ils seraient créés à un certain moment dans le temps, ni dans celle des objets imaginaires, car ils auraient toujours un certain support dans la réalité.

Cette théorie, que nous avons résumée en termes très généraux, trouve différentes déclinaisons selon le terrain d'application. Dans la discussion autour de la nature des objets de fiction²⁸ et dans celle autour des objets sociaux²⁹, Thomasson parle d'objets purement intentionnels; dans la discussion sur le statut des œuvres d'art, elle parle d'artefacts³⁰. Qu'il s'agisse d'entités fictionnelles, d'œuvres d'art ou d'objets sociaux, l'idée est qu'ils commencent à exister à partir d'un moment précis, suite aux actes intentionnels d'un sujet (le créateur, l'artiste, l'écrivain) ou d'une communauté (pour les objets sociaux).

Cet ample spectre de recherches et de spéculations de la part d'une autrice influente comme Amie Thomasson montre l'importance et l'actualité d'une discussion sur les possibilités d'application de la notion d'objet purement intentionnel dans les

²⁸ Cf. THOMASSON A., «Fiction and Intentionality», in *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 56, n° 2, 1996, pp. 277-298; et EAD., «Fictional Characters and Literary Practices», in *The British Journal of Aesthetics*, vol. 43, n° 2, 2003, pp. 138-157.

²⁹ Cf. EAD., «Social Entities», in Le Poidevin *et al.* (éds.), *Routledge Companion to Metaphysics*, Abingdon, Routledge, 2009, pp. 545-554.

³⁰ Cf. EAD., «Artifacts in Metaphysics», in Meijers A. (éd.), *Philosophy of Technology and Engineering Sciences*, Amsterdam, North Holland Elsevier, 2009, pp. 191-212; et EAD., «Ontological Innovation in Art», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 68, n° 2, 2010, pp. 119-130.

Une différente déclinaison de la théorie des artefacts, en opposition explicite avec celle de Thomasson, est offerte par LEVINSON J., «Artworks as Artifacts», in ID., *Contemplating Art. Essays in Aesthetics* [*Contemplating Art* par la suite], Oxford, Clarendon Press, 2006, pp. 27-37.

questions esthétiques et dans les problèmes philosophiques plus généraux. À partir du cadre multiforme offert par sa pensée, nous pourrions introduire cette notion dans le discours musical qui nous engage avant tout.

Pour que notre «réintroduction» de la catégorie d'objet purement intentionnel dans l'ontologie de la musique soit réellement productive, il sera nécessaire de prendre en compte la résistance qu'elle rencontre de la part d'un certain nombre de philosophes analytiques.

Critiques à l'encontre des objets purement intentionnels

Les nombreuses critiques adressées à la notion d'objet purement intentionnel peuvent être réunies en trois points fondamentaux:

1- Un objet purement intentionnel n'a pas d'autonomie ontologique, il dépend, pour son existence, d'un support physique et d'actes de conscience d'un ou plusieurs sujets. Cet objet est aussi, littéralement, créé par des actes subjectifs. La difficulté réside justement dans l'idée qu'un sujet puisse apporter des changements substantiels dans le monde réel par des actes de conscience. Si, encore, cela semble vraisemblable dans le cas d'œuvres littéraires ou musicales, comment concevoir qu'un objet encombrant comme une église soit créé par l'intentionnalité et qu'il soit différent de son support physique³¹? Cette position semble admettre des interventions miraculeuses, des pouvoirs surnaturels de la part de la conscience, tout comme le fait l'idéalisme traditionnel.

2- Des auteurs comme Amie Thomasson et Roman Ingarden soutiennent que la division canonique entre réalité, idéalité et imagination ne suffit pas pour répondre aux difficultés que certaines typologies d'entités posent à cause de leurs caractéristiques très particulières. Pour cette raison, ils insistent sur la nécessité de prévoir une nouvelle classification, comprenant aussi le plan des objets purement intentionnels. Le problème est que, dans le cas d'entités telles que les œuvres d'art, cela amène à parler d'objets abstraits créés dans le temps. Cette sorte d'entités abstraites et toutefois créées dans le temps, résulte difficile à accepter: elle paraît forcée et contre-intuitive.

³¹ La position d'Ingarden, en effet, est qu'une église telle que Notre Dame de Paris ne coïncide pas avec son fondement physique (la structure de pierres, bois et vitraux) et que leurs propriétés sont différentes. Cf., à ce propos, INGARDEN R., *L'œuvre architecturale*, traduction française de Limido-Heulot P., Paris, Vrin, 2013.

Surtout, elle semble manquer de solidité et justification philosophiques: elle se présente comme une «sortie de secours» commode pour esquiver des difficultés, un *deus ex machina* qu'on fait intervenir simplement pour résoudre un certain problème qu'on n'est pas capable d'affronter autrement.

3- En parlant spécifiquement d'œuvres musicales ou d'œuvres littéraires, si elles sont identifiées avec des objets purement intentionnels, le risque est toujours de les réduire aux vécus et aux émotions des consciences individuelles, donc de tomber dans le relativisme et le subjectivisme. Comment ces entités peuvent dépendre des actes de la conscience tout en gardant leur objectivité et leur caractère supra-individuel? L'appel à une notion comme celle d'intentionnalité collective pourrait représenter une réponse satisfaisante, mais elle se montre assez faible. Déjà, il est difficile d'expliquer clairement à quoi on fait référence quand on parle d'intentionnalité collective: quelles sont les caractéristiques de ce type d'intentionnalité? Mais, surtout, de quelle façon elle agit concrètement? Elle s'avère comme quelque chose d'assez vague et difficile à préciser nettement³².

Ces critiques mettent en évidence de véritables difficultés concernant la notion d'objet purement intentionnel: la volonté d'appliquer une théorie de l'intentionnalité à la question du statut ontologique des œuvres d'art implique de se confronter activement avec elles. Déjà dans la réflexion d'Ingarden il est possible de retrouver certaines réponses, ou bien des esquisses de réponses, à ces objections: Amie Thomasson fait des intégrations et développe ce qui n'était qu'à l'état d'ébauche. Nous nous inspirerons de ses conclusions pour notre discours sur l'ontologie de l'œuvre musicale, un domaine auquel elle ne s'intéresse pas directement.

L'œuvre musicale comme objet purement intentionnel: au-delà de la partition

En effet, les problématiques rattachées à l'objet purement intentionnel ressortent aussi quand cette notion est appliquée à l'œuvre musicale. Qu'est-ce qui préserve l'objectivité de celle-ci, si vraiment elle revit à chaque reprise grâce aux actes de conscience? Le risque est que les propriétés de l'œuvre se confondent avec les

³² Cf. par exemple les critiques formulées par Maurizio Ferraris à l'égard de la théorisation d'intentionnalité collective offerte par John Searle. Il en discute dans FERRARIS M., *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza Editore, 2009.

propriétés d'une certaine concrétisation particulière, comme une exécution ou, pire encore, avec les émotions individuelles engendrées dans l'expérience de l'écoute.

Ingarden propose une réfutation convaincante du psychologisme dans la première partie de son essai *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* et, comme deuxième passage, il fonde nettement l'œuvre sur la partition pour préserver son objectivité, ainsi que la volonté du compositeur. Sur ce point, le philosophe polonais a subi un grand nombre de critiques, même de son vivant, pour le simple constat que seulement une partie minoritaire du patrimoine musical de l'homme s'appuie sur des partitions. La plupart de la musique ancienne, tout comme les musiques extra-européennes, ne sont pas liées à ce support. Si une partie majeure de la musique a pu exister, et peut exister de nos jours sans le recours à une partition, il faudrait en déduire que la partition n'a pas ce rôle essentiel qu'Ingarden lui attribue³³.

A vrai dire, ces remarques ne paraissent pas entièrement justifiées, car si on lit attentivement l'essai on découvre que la partition n'est pas présentée comme le seul fondement de l'œuvre musicale et, en plus, le penseur polonais en souligne les limites à plusieurs reprises³⁴. Mais on reviendra sur ce point.

En allant au-delà des discussions autour de la perspective ingardenienne, notre conviction est que le recours à une notation musicale, écrite dans une partition ou confiée à n'importe quel autre support, représente toujours un passage successif d'un processus bien plus originaire, consistant dans l'organisation de certaines unités sonores ou, plus simplement, de refrains rythmiques appartenant à un matériau de base déjà donné en tant que *background* fondamental. Ce *background* n'est rien d'autre que l'ensemble des conventions et des pratiques musicales affirmées à l'époque de référence. L'exemple par excellence est celui de la musique tonale, dont les harmonies, les hiérarchies entre les degrés de la gamme, les cadences, etc. sont les éléments essentiels de la grammaire de base. Le compositeur puise dans ce patrimoine pour créer des œuvres originales, mais ces œuvres sont, en dernière instance, des déclinaisons plus ou moins innovantes de ce même *background*.

³³ Une contre-objection légitime serait que la théorie d'Ingarden a été élaborée spécifiquement pour la notion d'œuvre musicale. La qualification d'œuvre musicale est nécessairement liée à la tradition de la musique savante occidentale, et il est discutable qu'on puisse l'utiliser aussi pour d'autres typologies et traditions musicales. En plus, cette notion ontologique d'œuvre musicale a aussi une forte implication historique: elle est, en grande partie, un produit du Romantisme. Est-ce qu'il est correct de l'adapter à la musique, par exemple, du XVII^e siècle? Ou, encore plus clairement, à la musique du Moyen Âge, à la musique africaine, japonaise, etc.? Ces questions seront affrontées de manière détaillée dans le chapitre 3.

³⁴ Dans INGARDEN R., *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, *op. cit.*, pp. 65-69, mais ce n'est qu'un de nombreux passages où il relativise sa valeur, son efficacité et sa précision.

La position qu'on voudrait développer est qu'une production musicale a ses propres racines dans ce matériau historico-conventionnel de base: ses éléments constitutifs (mélodies, tournures harmoniques, rythmes, etc.) rentrent dans un patrimoine de pratiques consolidées, à partir duquel tous les compositeurs, même les plus géniaux, alimentent leur art.

Une première phase de notre argumentation consistera précisément dans le fait d'indiquer comme, finalement, cette intentionnalité collective si difficile à retrouver réside dans cet horizon intersubjectif de pratiques et de conventions historiques. Une œuvre se réalise dans les relations signifiantes de ces éléments et, pour que ce processus soit le plus possible achevé, il est nécessaire que des sujets issus d'un certain contexte puissent la récréer et la réécouter encore et encore.

La musique extra-européenne n'a pas besoin de partitions car elle se base souvent sur des combinaisons différentes d'éléments qui sont déjà prévus à l'avance et offrent eux seuls un modèle archétypique suffisant. Les exécuteurs, en général, «savent déjà quoi faire»³⁵. Plus radicalement encore, cette musique n'a pas besoin d'une notation symbolique s'exprimant dans une partition, car les éléments sonores et rythmiques s'imposent par eux-mêmes, par leur manifestation physique directe, ils sont véhiculés «oralement».

Dans le cas de la tradition savante occidentale les choses sont, bien évidemment, très différentes, car les œuvres musicales ont assumé une identité et une unicité bien plus marquées: le poids des compositeurs a augmenté au fil du temps. Pourtant, nous voudrions montrer que cette différence n'est pas aussi marquée qu'on pourrait le croire: l'importance de la partition est, à notre sens, le plus souvent équivoquée.

La partition est essentielle surtout pour préserver la volonté du compositeur concernant la manière d'interpréter sa propre œuvre, mais la structure fondamentale de celle-ci précède la partition et peut même lui survivre, subsister sans elle. Il existe, en outre, un grand nombre de musiciens pratiquant d'autres genres musicaux, ou d'amateurs particulièrement sensibles et doués qui peuvent se faire une idée d'une

³⁵ Nous pensons, par exemple, aux musiques tribales des peuples africains et à toutes ces expressions où l'aspect essentiel est la répétitivité rythmique. Les musiques traditionnelles savantes comme la musique indienne sont plus proches de la musique européenne, car elles se basent à leur tour sur des systèmes codifiés complexes. La différence fondamentale est toujours dans le rôle social attribué à la musique. En Inde, en Chine, au Japon la musique a toujours eu une fonction subordonnée à d'autres événements, elle était le complément, le support, l'enrichissement de toute sorte de moments religieux ou sociaux. Le concept de musique absolue est une exclusivité occidentale. La conséquence principale de ce fait est que dans la musique de ces traditions les concepts d'œuvre et de compositeur sont bien moins forts que dans la nôtre.

œuvre et en comprendre la constitution essentielle même sans avoir la moindre connaissance en termes de notation musicale.

Pour préciser davantage cette conception d'intentionnalité intersubjective, il faudra la relier non seulement au facteur de l'historicité³⁶, mais aussi à celui de la règle. On a dit qu'une œuvre est constituée d'un matériau conventionnel: pour qu'une œuvre d'une certaine tradition préserve son message essentiel, il faut que les relations entre ses éléments soient compréhensibles aux interprètes, qu'elles soient «parlantes» pour eux. Le même discours est valable pour les auditeurs. Typiquement, la musique tonale acquiert son plein sens si les rapports de tension et de détente entre les degrés harmoniques sont perçus par les auditeurs: si ce n'est pas le cas, l'œuvre ne sera comprise et exploitée qu'à un niveau très limité.

Toutes ces considérations que nous allons développer à partir du rôle de la partition ne sont pas vraiment en contraste avec ce qu'affirme Ingarden, disons plutôt qu'elles rentrent dans un effort d'agrandir la perspective de son analyse.

Nous sommes loin de vouloir simplement réintroduire telle quelle sa vision ontologique dans le débat actuel: au contraire, nous souhaterions en souligner les limites (ou, tout au moins, celles que nous réputons des limites) et proposer une nouvelle théorie du statut de l'œuvre musicale qui puisse «absorber» même les cas les plus problématiques.

Critique de la théorie ingardenienne de l'œuvre musicale

Avec la partition, Ingarden prévoit comme fondements de l'œuvre musicale les actes intentionnels liés à sa création, son interprétation et sa fruition de la part, respectivement, du compositeur, des musiciens et des auditeurs; mais, surtout, les éléments sonores et non sonores constituant sa structure. Ces derniers sont, en quelque sorte, un équivalent des unités fondamentales de la syntaxe d'une œuvre littéraire, même si le penseur polonais ne fait jamais ce rapprochement de manière explicite. Or, l'idée que l'ensemble des éléments sonores et non sonores soit l'un des fondements principaux d'une œuvre musicale n'est absolument pas fautive (nous partageons aussi

³⁶ Par rapport à cet aspect, Jerrold Levinson a fourni des contributions très importantes que nous devons prendre en considération. Il s'agit de sa théorie historiciste de l'art et de son idée que la création musicale (et artistique en général) consiste en un certain «acte d'indication» que le compositeur accomplit à un moment précis dans le temps.

cette conviction), mais prise toute seule se révèle bien trop vague pour se dire satisfaisante.

Personne ne peut contester le fait qu'une œuvre littéraire ou musicale se fonde sur une certaine langue ou un certain système de normes, mais ceux-ci sont toujours filtrés par toute une série de *plans intermédiaires* comme les attentes du public d'une époque, le goût, les valeurs, le style, etc. Ces facteurs sont très fluides, subissent des changements continus et finissent par influencer aussi les unités fondamentales d'un langage ou d'un paradigme musical, en les modifiant progressivement, sans les priver pour autant de leur compréhensibilité.

La partielle négligence³⁷ de ces facteurs de la part d'Ingarden rentre dans ce que nous considérons comme un défaut plus général et constitutif de sa théorie de l'œuvre musicale: la volonté philosophique de repérer une «essence originaire» de celle-ci. Cette exigence est, à notre sens, un point qui le rapproche malgré lui de ces perspectives d'objectivisme fort qu'une vision intentionnaliste serait censée refuser. La prétention qu'il existe une essence originaire d'une œuvre musicale amène avec soi l'idée qu'un côté de cette œuvre soit détaché du contexte et du parcours historique, qu'il soit, pour ainsi dire, une sorte d'unité aseptique. Ce fait est démenti à la racine par le constat que tout paradigme musical se connote comme une construction conventionnelle: pour nous le fait de soutenir que les œuvres formées des unités d'un certain système aient une essence vaguement immuable n'est pas pleinement en cohérence avec ce dernier aspect.

De cette ample remise en question des positions ingardeniennes descendra une théorie de l'objet purement intentionnel plus élargie qui puisse s'adapter aussi aux cas limites de la musique contemporaine et des expressions non occidentales. Surtout, une théorie qui se limite à décrire la structure fondamentale d'une œuvre musicale de la tradition occidentale, sans la prétention que ce modèle représente son «essence». Comme pour le discours sur les fondements de l'œuvre, la référence à la normativité en musique s'avèrera capitale: notre intention est précisément d'interpréter l'œuvre musicale comme une structure de rapports normatifs entre notes et propriétés fondamentales.

Afin de bien déterminer le statut de l'œuvre musicale, nous devons aussi nous interroger sur le problème de la stratification: est-ce qu'il existe plusieurs

³⁷ Cf. *ibidem*, pp. 163-184. Ingarden consacre effectivement la dernière partie de son essai à la «vie historique» de l'œuvre musicale et prend en examen les facteurs déterminant les changements du goût et des interprétations au fil du temps. Mais tout cela ne concerne que l'œuvre en tant qu'objet culturel: celle qu'il considère comme l'«œuvre en elle-même» reste immuable. C'est précisément cette dernière conviction que nous voudrions remettre en question, comme nous expliquons juste après.

niveaux/strates dans une œuvre musicale, ou est-ce qu'elle est monostratifiée? Dit autrement, est-ce qu'elle a un contenu de quelque sorte, ou elle se résume dans le côté sonore?

Cette réflexion nous fera toucher à la question épineuse des qualités émotives de la musique et, plus en général, des qualités esthétiques. Nous verrons les difficultés et les hésitations d'Ingarden quand il s'agit d'expliquer ce qu'elles sont et comment émergent au moment de l'écoute. Nous essaierons de suggérer une voie pour donner une réponse à cette problématique permettant d'éviter les deux extrêmes, c'est-à-dire le réductionnisme radical et le relativisme psychologique.

Plan général de la thèse

Cette thèse sera divisée en quatre chapitres: voici un court résumé de chacun d'eux.

- **Chapitre 1.** Nous allons présenter le débat contemporain sur l'ontologie de l'œuvre musicale. Les positions principales dans la philosophie analytique seront reprises et abordées une par une, pour voir les aspects qui peuvent s'accorder avec la thèse de l'objet purement intentionnel et ceux qui s'y opposent nettement³⁸. Ce passage est essentiel pour donner un aperçu de la situation actuelle et pour montrer l'évolution de la discussion philosophique sur la nature de l'œuvre musicale. Une fois le contexte théorique reconstruit, on pourra introduire la position intentionnaliste que nous partageons avec plus d'efficacité dialectique et de rigueur historique.

Les auteurs qui vont prendre plus de place dans ce chapitre sont Peter Kivy et Jerrold Levinson, car ils sont parmi les voix les plus importantes dans le débat esthétique actuel. Ils sont en profond désaccord entre eux sur la plupart des sujets musicaux, mais ils sont assimilables tous les deux à une position platonicienne (avec des limitations importantes, cependant, dans le cas de Levinson). Pour cette raison, tout en tenant compte des diversités entre eux, nous les présenterons comme des exemples parfaits de l'objectivisme fort qui a été décrit au début de cette introduction et qui présente, à notre avis, des limites évidentes.

³⁸ Il est presque inutile d'anticiper que, par rapport aux théories les plus «historiques» comme l'idéalisme, le psychologisme ou le nominalisme, les critiques seront reprises pour la plupart de celles qui ont déjà été développées par les détracteurs de ces positions. Les contradictions fondamentales ont déjà été mises en relief de façon très efficace, il est donc difficile d'en dire plus à cet égard. L'originalité sera plutôt dans les remarques qu'on va faire en relation au platonisme musical, le courant auquel on consacrera plus d'attention.

Les aspects discutables du platonisme fort de Kivy et d'autres sont, bien évidemment, les mêmes qui ont été soulignés par plein d'autres auteurs: notre effort sera de parcourir un chemin relativement original au moment d'adresser nos critiques. Levinson a, lui, des conceptions qui se rapprochent de la position intentionnaliste, comme on ne manquera pas de le remarquer, mais il reste tout de même ancré dans certains principes platoniciens. L'autre référence du platonisme musical, Nicholas Wolterstorff, sera citée dans la suite du travail, car sa théorie de l'œuvre musicale comme «type normatif» offre des points de contact avec cette notion de règle appliquée à la convention musicale qu'on a esquissée plus haut.

Le platonisme en tant que théorie de l'objectivisme par excellence sera au centre de ce chapitre, pour les raisons qu'on vient de préciser. On fera référence aux autres positions, mais sans aller trop en profondeur, simplement parce que chacune d'elles demanderait un travail de thèse spécifique³⁹. Notre objectif n'est pas de prendre en considération chaque auteur dans les détails, mais seulement de présenter un cadre général satisfaisant pour bien mettre dans le contexte le sujet principal de notre thèse.

Une fois cette *pars destruens* terminée, on illustrera les raisons principales qui nous font opter pour une position intentionnaliste au lieu d'autres positions défendues dans la philosophie analytique; en particulier, on soulignera les aspects de la théorie de Roman Ingarden qui seraient vivement à réintroduire dans le débat actuel. Cela fera l'objet de la fin du chapitre 1 et du début du chapitre 2.

- **Chapitre 2.** À ce moment de l'argumentation, la référence à Amie Thomasson va devenir fondamentale. On va élaborer des réponses aux principales critiques adressées à la théorie de l'objet purement intentionnel qu'on a synthétisées plus haut. Dans cette élaboration, on va reprendre des positions d'Ingarden mais, surtout, on va rebondir sur les approfondissements et les développements que Thomasson produit à partir de sa pensée.

Pour l'objection que la conscience ne peut pas apporter des modifications substantielles à la réalité (n. 1) et pour l'objection que les objets purement intentionnels (artefacts, objets sociaux, œuvres d'art, etc.) créeraient des problèmes pour une classification métaphysique cohérente (n. 2), les réponses sont relativement simples à donner. Au contraire, la question de savoir comment préserver l'objectivité de l'œuvre

³⁹ Rien qu'une figure comme Nelson Goodman propose un grand nombre d'occasions d'approfondissement qui iraient bien au-delà des propos de ce travail.

musicale si on l'interprète comme une entité purement intentionnelle (n. 3) est plus complexe.

Ce qui garantit l'objectivité d'une œuvre musicale est, pour Ingarden, le fait qu'elle est une formation schématique qualitative avec certaines propriétés qui sont fixées une fois pour toutes au moment de sa création et qui ne sont plus modifiables.

Tout comme dans le cas de la littérature, le schéma structurel de l'œuvre musicale présente de nombreux points d'indétermination, qui laissent une grande liberté aux interprètes de remplir l'œuvre avec leur imagination et leur art. On essaiera de parcourir une voie alternative pour remonter à cette unité schématique fondamentale, une voie qui nous amènera à analyser l'expérience que chacun de nous fait d'une certaine œuvre. On va ensuite libérer cette expérience de ces «contaminations» individuelles et mettre en relief la base objective qui est présente en elle et qui se révèle une faculté commune à nous tous.

Vers la fin du chapitre, nous allons analyser deux difficultés qui émergent des argumentations d'Ingarden et de Thomasson. L'une est cette insistance sur une supposée «essence originaire» des œuvres musicales qu'on a déjà anticipée, l'autre concerne la nature problématique de la notion d'intentionnalité collective.

- **Chapitre 3.** En nous rattachant aux remarques critiques de la fin du chapitre 2, nous allons nous réorienter plus nettement vers l'ontologie musicale. Nous commencerons à développer notre hypothèse personnelle, qui consiste à mettre plus en avant le rôle du matériau musical de base, bien plus originaire par rapport à la partition et aux exigences de notation.

Parallèlement à ces considérations, nous allons insister sur la nécessité de prévoir toute une série de *plans intermédiaires* dans le discours sur les fondements des œuvres musicales: les attentes du public, les changements culturels et du goût, les variations stylistiques... Tout cela se résume à l'importance du facteur historique, trop souvent négligé par maintes théories philosophiques sur l'œuvre musicale, y compris celle d'Ingarden (dans ce dernier cas, cependant, nous renvoyons aux précisions qu'on a faites dans une note plus haut).

On peut repérer, à notre avis, au moins deux plans différents d'un matériau musical de base. Un niveau plus originaire, constitué de trois instincts: rythmique, mélodique et du mouvement ordonné (il s'agit de tendances communes à tous, propres à l'être humain); et un niveau plus circonstancié et historique, accueillant tous les

grands systèmes musicaux qui ont vu le jour au cours des siècles et qui différencient les cultures de la planète.

Sur ce second plan du matériau musical on assiste à la formation de hiérarchies, conventions, stratifications d'usage qui deviennent puissantes au point de se cristalliser dans des principes normatifs. Le facteur de la règle en musique est partagé plus ou moins consciemment par tous ceux qui appartiennent à une certaine culture, ou ceux qui en connaissent les pratiques.

Pour donner un exemple, la Vème Symphonie de Beethoven possède des aspects rythmiques et mélodiques appréciables par tous, mais ne peut pas être pleinement comprise par quelqu'un qui ne connaisse pas les normes de la tonalité et n'ait jamais eu l'habitude d'écouter de la musique tonale.

Ces considérations nous conduiront à une déclinaison particulière de la notion de schéma qu'Ingarden applique à l'œuvre musicale et qui nous sert de modèle. Nous parlerons de *schéma normatif* avec, en tant que schéma, des points d'indétermination, dont les interprétations concrètes sont des essais d'instanciation et de précision. Même la partition, à notre sens, est en quelque sorte une instanciation, bien que moins circonstanciée et délimitée qu'une exécution. La partition représente déjà un essai de préciser et circonscrire ce schéma plus général et indéterminé.

L'erreur serait de la rapprocher excessivement de ce schéma, et d'en surestimer la neutralité. Une partition est déjà très conditionnée et orientée par le compositeur qui, dans la plupart des cas, essaie de reproduire celle qui pour lui serait la manière la meilleure possible de restituer l'œuvre. Cependant, énormément d'indications sont interprétables, et souvent ne sont pas indispensables pour rendre au mieux l'esprit de l'œuvre. Notre effort sera de montrer que l'intention de l'auteur est facilement superposée à l'«intention de l'œuvre»: on pourra produire de nombreux exemples musicaux à cet égard.

Le facteur de la règle ainsi délinéé nous permettra de formuler une définition plus satisfaisante du principe de l'intentionnalité collective. Ce principe devrait assurer à l'œuvre musicale la préservation de son identité et son objectivité⁴⁰.

Dans ce chapitre, on s'occupera aussi de l'une des critiques majeures qui ont été adressées à Ingarden (par son élève Zofia Lissa, entre autres). Cette objection met

⁴⁰ Dans un cas comme celui de la tonalité, l'argument du partage collectif d'un système de normes et de conventions par l'intentionnalité semble entièrement satisfaisant. Mais en ce qui concerne la musique contemporaine, il existe plein de nouveaux paradigmes radicalement novateurs et quasiment inconnus au grand public. Comment parler encore d'intersubjectivité? Ces problématiques seront discutées de manière spécifique au cours du chapitre 3.

l'accent sur la difficulté d'appliquer non seulement l'élément de la partition, mais aussi la conception même d'œuvre musicale aux productions n'appartenant pas à la tradition de la musique savante occidentale.

Une réponse à cette difficulté est déjà partiellement contenue dans notre relativisation de la partition, qui permettrait de couvrir tous ces cas (la majorité) où la musique est un rituel conventionnel basé sur des refrains et des répétitions, sans un support écrit. Comme corollaire, on affrontera également les cas problématiques représentés par l'improvisation musicale et par certaines typologies de musique contemporaine, telles que la musique aléatoire et la musique concrète: là aussi l'application du modèle de l'objet purement intentionnel à des situations si exceptionnelles semblerait forcée.

- Chapitre 4

Au début de ce dernier chapitre nous allons reconstruire brièvement le rôle de la notion si importante de schéma dans l'intégralité de la pensée ingardenienne. Par la suite, on abordera directement la question du statut ontologique de l'œuvre musicale. Pour déterminer au mieux en quoi une œuvre musicale typique se caractérise et quels sont ses aspects fondamentaux, nous nous interrogerons, tout d'abord, sur la problématique de la stratification. Est-ce que dans une œuvre musicale on peut repérer des discontinuités, des différences substantielles entre certains éléments qui justifieraient la division en plusieurs niveaux structurels? Cette question rentre dans la discussion plus générale sur la présence ou moins d'un contenu en musique.

Nous prendrons en examen différentes hypothèses à ce propos: contenu au sens plein du terme (descriptif, déclaratif, narratif: en analogie avec l'œuvre littéraire), contenu émotif, ou négation d'un véritable contenu.

La deuxième hypothèse nous amènera à développer le grand sujet des émotions et des qualités émotives en musique. Nous refusons l'idée qu'elles soient une sorte de contenu musical: elles sont, pour nous, des éléments émergents qui n'ont pas d'autonomie par rapport à l'aspect purement sonore. En d'autres termes, une qualité émotive musicale ne peut pas, à notre avis, être conçue indépendamment des conformations sonores qui l'évoquent. Nous reprenons, en ce sens, la thèse d'Ingarden selon laquelle une qualité comme le tragique de la Marche Funèbre de la Symphonie Héroïque de Beethoven ne s'explique pas entièrement par le «sentiment du tragique en

lui-même». Elle est strictement ancrée dans le matériau musical de cette Marche, ce qui la rend proche de l'ineffable. Les qualités émotives des œuvres musicales seraient, alors, des déclinaisons particulières et irréductibles des qualités plus générales.

Nous toucherons aussi brièvement au problème de l'origine de ces propriétés émotives et, plus en général, des qualités esthétiques dans une œuvre musicale et dans une œuvre d'art tout court. L'essai de les faire dériver directement des propriétés matérielles est universellement considéré comme insatisfaisant⁴¹. Nous montrerons celle qui, à notre sens, est une voie productive à parcourir pour répondre à cette question.

Pour la discussion de notre conception personnelle de la structure schématique de l'œuvre musicale, nous nous appuierons à nouveau sur l'élément de la règle, qui va donc se révéler comme l'un des chiffres essentiels et décisifs de notre travail. Nous verrons que l'élément normatif est à la base non seulement des fondements sonores et non sonores d'une œuvre, c'est-à-dire du matériau de base d'un certain paradigme, mais aussi des «productions finales», de véritables œuvres. Nous pourrions ainsi délinéer un modèle de schéma qui ne tombe pas dans des excès d'abstraction et qui soit immergé dans la continuité historique.

⁴¹ Nous verrons que dans *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* Ingarden «se limite» à constater la grande complexité de la question et à faire certaines remarques sans soutenir explicitement la possibilité d'une telle dérivation. Il le fait plutôt dans ses réflexions sur les arts visuels et sur l'architecture.

Chapitre 1. Le statut ontologique de l'œuvre musicale dans la philosophie analytique: un aperçu général

Introduction

Le contenu de ce premier chapitre est la prémisse au développement de notre véritable thèse. Notre intention est, comme nous l'avons anticipé dans l'introduction, de revisiter les considérations de Roman Ingarden sur le statut ontologique de l'œuvre musicale et de les réintroduire dans le débat actuel car, à notre avis, une différente approche de ce sujet est fort nécessaire pour ouvrir des chemins alternatifs et donner un nouvel élan à la discussion.

Pour préparer au mieux le terrain, deux passages sont indispensables: le premier consiste à rendre compte d'autres théories sur l'œuvre musicale qui ont été produites pour la plupart après celle d'Ingarden; le second à rediscuter certains aspects de l'argumentation du philosophe polonais qui ont subi, à raison, de nombreuses critiques⁴². Un aperçu des positions postérieures est indispensable pour montrer comment le débat a évolué, quels ont été ses différents passages et dans quelle situation il se retrouve de nos jours. Notre but est d'instaurer une dialectique entre les lignes de pensée plus récentes d'ontologie de la musique et la vision ingardenienne, et mettre ainsi en évidence à quel point cette dernière peut résulter encore une voix efficace et constructive. D'où la nécessité du second passage: repenser la théorie de l'objet purement intentionnel pour réagir aux objections, surtout de la part de philosophes analytiques, et la réadapter, si on peut s'exprimer ainsi, aux exigences de la réflexion actuelle.

On va donc examiner les positions principales concernant le statut de l'œuvre musicale, qui sont nées et qui se sont développées, pour la plupart, au sein de la

⁴² Ces critiques ne s'adressent pas exclusivement au cas spécifique de sa théorie sur l'œuvre musicale, mais aussi à sa conception générale des objets purement intentionnels.

philosophie analytique⁴³. La phénoménologie, on l'a anticipé, ne s'est jamais intéressée de manière systématique à l'ontologie de l'œuvre d'art (musicale), Ingarden représentant, bien évidemment, la grande exception⁴⁴.

On va commencer par l'une des théories les plus anciennes qui aujourd'hui, à vrai dire, est presque «épuisée», car ses présupposés conceptuels et méthodologiques ont été refusés par la quasi-totalité de l'univers philosophique. Il s'agit de l'idéalisme.

Ensuite, on passera à des courants encore très vivants et défendus de nos jours: le nominalisme, l'aristotélisme et le platonisme. À ce dernier on va consacrer plus d'attention parce que ses représentants, comme on l'a déjà précisé, sont parmi les plus influents en matière d'ontologie de la musique aujourd'hui. Surtout, le platonisme musical incarne parfaitement cet «objectivisme fort» qui s'éloigne nettement de nos convictions.

Nous n'allons pas nous attarder sur les positions psychologues et réalistes puisqu'elles sont très datées: le panorama de la philosophie contemporaine les considère, à l'unanimité, comme impossibles car trop simplistes et grossières. C'était une évidence déjà dans les premières décennies du XX^{ème} siècle: Ingarden, on l'a dit, en fait une critique exhaustive et définitive au début de son *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*.

1.1 L'idéalisme

L'artiste et l'artisan

La théorie idéaliste de l'art est attribuée à Benedetto Croce⁴⁵; elle s'insère de façon cohérente dans le système général du philosophe italien qui accordait tant d'importance à l'esthétique. Mais le penseur le plus souvent identifié avec cette position, notamment dans le contexte analytique, est Collingwood⁴⁶, qui partagea les

⁴³ A part les contributions déjà citées, sur l'ontologie de la musique dans la philosophie analytique cf. VIZZARDELLI S., «Musica», in D'Angelo P. (éd.), *Le arti nell'estetica analitica*, Roma, Quodlibet, 2008, pp. 79-103.

⁴⁴ Parmi les autres phénoménologues qui ont effleuré ce sujet, on s'occupera uniquement de Hartmann au moment d'affronter la question de la stratification de l'œuvre musicale dans le chapitre 4.

⁴⁵ Cf. notamment CROCE B., *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, Bari, Laterza, 1988.

⁴⁶ L'œuvre fondamentale, à cet égard, est COLLINGWOOD R.G., *The Principles of Art*, Oxford, Oxford University Press, 1958.

convictions de Croce et les suivit de près. Pour cette raison, il est usuel de parler, à propos de l'idéalisme, de la «théorie Croce-Collingwood»⁴⁷.

Cette théorie se caractérise comme étant très éloignée des convictions du sens commun: en effet, Croce et Collingwood rejettent les opinions largement répandues autour de la figure de l'artiste et de ses actes, puisqu'elles seraient, pour eux, imprécises et grossières.

Un premier exemple de ces convictions populaires est l'attribution à l'artiste d'une habilité et d'un talent hors norme, grâce auxquels il serait capable de maîtriser certains matériaux, certains instruments ou, encore, certaines techniques particulières, comme le ferait un artisan très doué. Mais c'est justement cette image d'«artisan très doué» que les idéalistes refusent nettement, parce qu'avec un tel critère la différence entre un homme quelconque et un artiste ne serait que quantitative. Selon cette mentalité commune, un travail d'entraînement et de perfectionnement suffit pour parvenir à des résultats doués de valeur esthétique. Mais la dignité d'artiste en tant que telle n'est pas un statut à acquérir, elle est un don de naissance: l'habilité et la maîtrise d'un certain moyen ne sont pas des conditions nécessaires pour la posséder.

L'attribut essentiel du véritable artiste est la capacité d'avoir des idées artistiques, c'est-à-dire, dans la terminologie de Croce, des intuitions. Le sens commun croit que Michel-Ange est un génie car il a été capable de sculpter le *David*: son mérite résiderait moins dans la prédisposition à avoir une intuition mentale d'un tel sujet que dans le fait de savoir le réaliser à l'aide d'un bloc de marbre. L'idée est, justement, que tout homme aurait pu avoir cette intuition, alors que, pour Croce, seulement l'artiste authentique possède une telle faculté et il est en mesure de s'en servir au mieux.

Toutes ces considérations, néanmoins, ne doivent pas amener à surestimer le rôle du talent inné dans la théorie idéaliste: l'intuition est essentielle, mais l'erreur fréquente des détracteurs est d'interpréter cette intuition comme un acte de création instantanée, un geste effectué sans effort et sans réflexion. Au contraire, dans la conception idéaliste ce qui distingue l'artiste de l'homme quelconque n'est pas tellement ce don d'avoir l'intuition initiale d'une œuvre d'art (tout individu pourvu d'une imagination riche en est capable), mais sa capacité de façonner et développer ce germe pour en faire une œuvre structurée et accomplie.

⁴⁷ Pour une analyse ponctuelle de cette théorie et, surtout, pour une discussion approfondie des critiques qui lui sont adressées, cf., entre autres, HOSPERS J., «The Croce-Collingwood Theory of Art», in *Philosophy*, vol. 31, n° 119, 1956, pp. 291-308; DONAGAN A., «The Croce-Collingwood Theory of Art», in *Philosophy*, vol. 33, n° 125, 1958, pp. 162-167; et KEMP G., «The Croce-Collingwood Theory as Theory», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 61, n° 2, 2003, pp. 171-193.

Cette précision est importante car elle invalide tout essai de réfutation de l'idéalisme trop superficiel: il serait une erreur de repousser l'idéalisme en croyant qu'il efface toute la gestation artistique vis-à-vis du matériau de travail pour y préférer une intuition immédiate. L'intuition dont les idéalistes parlent ne doit pas être interprétée de façon naïve, car elle est un processus articulé, aussi laborieux que la création artistique comme l'entend le sens commun, bien qu'elle s'achève entièrement dans l'intériorité de l'artiste. L'idéalisme n'annule pas la «dignité» de ce processus, il le remplace simplement par un autre purement mental.

En effet, au terme de ce déroulement suspendu entre conscient et inconscient, l'idée de l'œuvre est entièrement présente à l'esprit de l'artiste dans son intuition. L'expression de l'œuvre est déjà accomplie, l'œuvre a trouvée ainsi sa forme définitive, puisque intuition et expression ne font qu'un. Le processus par lequel l'intuition parvient à son évidence complète équivaut au processus de l'expression artistique.

Sur ce point l'idéalisme de Croce et Collingwood s'éloigne le plus du sens commun. Pour ce dernier l'artiste est censé s'exprimer dans l'extériorité, par des actes impliquant une certaine manualité. Pour les idéalistes, au contraire, l'extériorité est totalement secondaire, elle n'est qu'une externalisation: il ne faut pas confondre externalisation avec expression, car l'expression n'a absolument pas besoin d'être extériorisée pour se dire aboutie. L'externalisation, en tant que «technique», est quelque chose qui peut être appris, alors que la véritable intuition ne s'explique pas. L'externalisation a lieu dans la plupart des cas pour un choix délibéré de l'artiste: la décision de manifester sa propre intuition et la montrer au grand public pour que tous puissent en profiter. Mais elle pourrait très bien rester refermée dans son esprit comme un «patrimoine privé»; l'œuvre d'art ne résulterait pas incomplète ou moins exprimée. D'où les reproches à l'idéalisme de conduire à une forme de solipsisme.

La perception de l'œuvre d'art selon l'idéalisme

Une conséquence très importante de cette théorie idéaliste concerne la perception de l'œuvre d'art et l'expérience esthétique en général. Dans l'optique de Croce et Collingwood, une œuvre, tous arts confondus, ne peut pas être saisie et appréciée dans sa véritable essence par une simple perception sensible. Le sens commun croit que contempler un tableau ou écouter les formations sonores d'une

composition musicale donne accès à l'œuvre, mais ce n'est pas vrai ou, tout au moins, pas complètement.

Pour apprécier pleinement un tableau ou un morceau de musique, on doit souvent faire un effort supplémentaire d'imagination pour aller au-delà des aspects contingents et accidentels. Quand on écoute un concert symphonique *live*, par exemple, il est indispensable de s'élever au-dessus de ces détails évènementiels nous détournant de l'essence de l'œuvre, comme des sons pas justes qu'il faudrait corriger par une compensation de l'oreille intérieure, ou des bruits d'ambiance à exclure. Mais, plus profondément que tout cela, le fait d'entendre l'ensemble des sons composant une œuvre musicale ne garantit absolument pas d'entendre *ipso facto* l'œuvre en elle-même: il est nécessaire d'organiser les sons dans un discours cohérent ou, plutôt, de reconstruire le sens structurel de la totalité que le compositeur avait trouvé. Les organes sensoriels sont insuffisants pour assurer cette connexion avec l'œuvre d'art: l'imagination, seule, peut la garantir.

Dans le cas de la musique, la structure sonore d'une œuvre ne peut être saisie que par la vertu imaginative d'un auditeur compétent. Il s'ensuit que l'œuvre n'est pas quelque chose qu'on contemple ou qu'on voit, mais quelque chose qu'on appréhende par un acte d'imagination. Une preuve de ce fait est que ses propriétés esthétiques principales ne sont pas transmises directement par les sens: elles ne sont pas dans l'objet physique qu'on peut percevoir, elles le transcendent. Nous pouvons y remonter et les reconstruire uniquement au moyen de nos facultés intérieures.

Collingwood tire de ces assomptions toutes les implications possibles, même les plus paradoxales: il affirme, par exemple, qu'une mélodie imaginée par un auditeur compétent est la même qui se manifestait dans l'esprit du compositeur au moment de la création. L'auditeur parvient à revivre la même expérience intuitive du compositeur: l'imagination ne reçoit donc pas les données auditives de manière passive, elle est analogue à une «deuxième création».

L'expérience esthétique se configure ainsi comme une expérience totalement imaginative car ce qu'elle vise, l'œuvre d'art, ne se réduit point aux éléments physiques visibles, audibles et touchables: on n'a pas à faire simplement à une toile peinte, une série de constructions sonores ou un bloc de marbre façonné. Ces éléments physiques sont un aide, une trace que l'artiste dispose pour permettre à l'audience de reproduire cette expérience totalisante que l'artiste a vécu lui-même au moment de la création. La

véritable œuvre finit alors par coïncider avec cette expérience imaginative qui met en communication l'artiste avec les spectateurs réellement sensibles et compétents.

Sur cet aspect en particulier l'idéalisme de Collingwood-Croce est très proche des considérations de Jean-Paul Sartre⁴⁸. Pour Sartre l'œuvre d'art n'est jamais un objet réel, elle ne peut pas être perçue comme le sont un tableau ou une statue: elle est une entité imaginaire, donc pour être saisie elle demande un acte imaginatif de conscience qui dépasse les apparences physiques. Si pour Croce et Collingwood l'œuvre coïncide, finalement, avec l'acte imaginatif d'intuition-expression de l'artiste qui serait sa «performance mentale», pour Sartre elle est un véritable objet et non pas une activité imaginaire. Comme telle elle est soutenue par les actes imaginatifs de conscience et continue à subsister tant que ces actes persistent⁴⁹.

La conception idéaliste semble conduire à un contraste fatal entre l'expérience concrète de l'objet physique auquel on est confronté et l'expérience imaginative de l'œuvre d'art authentique. Pour essayer de l'atténuer, Collingwood s'attache au fait que l'expérience ordinaire résulte trop souvent banalisée, alors qu'elle est très complexe et hétérogène. La perception des objets réels ne s'arrête que très rarement aux simples données immédiates: dans la majorité des cas, la conscience complète le manque d'informations de cette perception par une activité inductive supplémentaire. Un médecin, par exemple, doit interpréter les symptômes visibles pour faire son diagnostic sur les conditions du patient; un scientifique doit dépasser la surface des choses pour en reconstruire la microstructure; et ainsi de suite. Ces exemples soutiennent l'idée qu'il n'existe pas une perception purement passive: même dans les situations les plus basiques du quotidien on a tendance à combler les limites des données d'expérience. Il n'y aurait donc pas un véritable saut entre la perception de la manifestation physique d'une œuvre d'art et sa reconstruction imaginative: l'imagination commence à agir dès qu'on saisit l'objet, elle est une sorte de prolongement de cette saisie.

⁴⁸ Cf. SARTRE J.P., *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 2005.

⁴⁹ Il est important de remarquer que ces considérations sont très proches de la position intentionnaliste de Roman Ingarden, surtout en ce qui concerne la nécessité de reconstruire la totalité de l'œuvre par des actes de synthèse du sujet. Une première différence est, néanmoins, qu'Ingarden ne parle pas simplement d'actes imaginatifs. L'autre différence décisive concerne l'importance attribuée au fondement physique de l'œuvre. Collingwood et Sartre lui confèrent un rôle plutôt secondaire: le support physique existe pour permettre de remonter à l'œuvre, opération, celle-ci, demandant d'aller au-delà des apparences concrètes. L'œuvre est dans une dimension ultérieure qui peut être atteinte le plus souvent en mettant entre parenthèses le fondement matériel. Dans la vision d'Ingarden, au contraire, ce fondement se révèle essentiel pour préserver l'objectivité de l'œuvre, un aspect qui pose de sérieux problèmes à l'idéalisme.

Deux critiques décisives à l'encontre de la théorie idéaliste

Il existe un grand nombre de critiques à l'idéalisme, mais souvent elles n'arrivent pas à remettre sérieusement en question ses présupposés, ou en raison de leur superficialité, ou parce qu'elles peuvent être partiellement désamorçées en allant plus loin que Croce et Collingwood dans l'élaboration de certaines positions. Nous voudrions nous limiter à citer deux objections qui nous paraissent décisives et, surtout, utiles à notre discours général, puisqu'elles montrent la distance conceptuelle entre la vision idéaliste des œuvres d'art et la vision qui en fait des objets purement intentionnels.

1) La première s'adresse directement au caractère propre à l'idéalisme de «théorie des intentions artistiques». On a constaté dans le paragraphe précédent à quel point le processus intérieur de l'intuition se révèle complexe et l'expression artistique finale résulte déjà une œuvre accomplie, l'extériorisation étant purement secondaire. Une difficulté, néanmoins, reste: si tout repose dans le processus conduisant à l'intuition définitive, quel est le critère pour distinguer un vrai artiste d'un autre simplement potentiel?

Normalement l'évaluation se fait sur le produit final de la création, c'est-à-dire sur l'artefact. Mais l'objet extérieur étant superflu pour Collingwood, le jugement doit être conduit sur le déroulement en lui-même. Or, il est évident qu'une analyse du processus ne peut pas rentrer dans l'évaluation esthétique du produit final. Une grande quantité de poètes connaissent toutes les tribulations et les fatigues de la création artistiques, mais leur résultat conclusif est médiocre et sans intérêt: même un processus qui s'évolue dans le respect le plus strict des prévisions de la théorie idéaliste n'est absolument pas une garantie de la valeur du résultat. Un jugement esthétique de valeur doit, en somme, être porté obligatoirement sur le produit accompli, toute évaluation de la gestation étant partielle et accessoire, voire même trompeuse dans certains cas. En plus, il est souvent impossible de reconstruire la naissance et l'évolution de l'idée d'une œuvre dans l'imagination de l'artiste, pour maintes raisons, mais ce fait n'empêche pas de formuler un jugement exhaustif.

La théorie de Croce-Collingwood échoue donc dans l'indication d'un critère pour distinguer l'art d'un certain niveau de l'art exclusivement potentiel ou médiocre⁵⁰

2) L'autre objection qui paraît très précise et efficace attaque la manière des idéalistes d'interpréter l'expérience de l'œuvre d'art. Le problème principal s'avère le suivant: la théorie idéaliste prévoit que la véritable œuvre d'art finisse par correspondre à l'acte d'intuition-expression dans l'imagination de l'artiste (Croce et Collingwood), ou bien à un objet imaginaire dont le support physique ne serait qu'une trace, un rappel (Sartre). Cela implique qu'une œuvre d'art ne peut pas, littéralement, être vue, entendue ou touchée puisque ces actes rentrent encore dans le niveau de la perception. L'imagination qui, seule, permet aux récepteurs d'atteindre l'œuvre, représente une étape successive. Mais comment préserver l'unité, l'identité et l'objectivité d'une œuvre, si elle ne subsiste au sens plein que dans les actes imaginatifs de différents sujets⁵¹?

Le spectateur ne perçoit pas une entité matérielle mais il parvient, à son tour, à une intuition. Pour qu'une intuition pure puisse se manifester, il faut éviter toute intromission de la perception, parce que cette dernière amène avec soi des jugements de réalité ou d'existence sur la situation actuelle où l'expérience esthétique a lieu. En effet, dès qu'elle surgit, l'intuition efface toute autre activité de l'esprit et envahit complètement la situation présente. Elle est, en ce sens, une sorte de totalité holistique, faite d'aspects formels, matériels et émotifs: aucun de ces aspects ne peut être soustrait à l'ensemble et séparé des autres. Le contenu d'une intuition est donc tout autre chose que les contenus des expériences sensibles communes, car il n'est pas séparable de celle-ci et ne peut pas réapparaître dans d'autres intuitions. Une telle expérience, par conséquent, se révèle profondément subjective et singulière.

Qu'il soit question de reconstruire l'acte intuitif de création de l'œuvre de la part de l'artiste, ou de remonter à l'œuvre en tant qu'objet idéal, l'acte imaginatif du spectateur est forcément un acte subjectif. Chacun a sa propre modalité d'imaginer une œuvre, et l'appel aux récepteurs compétents qui s'appuieraient sur des aspects prétendus objectifs n'est pas suffisant, car normalement tout jugement se fait à partir de certains éléments visuels, auditifs ou tactiles de l'œuvre telle qu'elle se donne dans la

⁵⁰ Cette faille dans la théorie de Collingwood est très bien démontrée dans HOSPERS J., «The Croce-Collingwood Theory of Art», *op. cit.*, pp. 305-308.

⁵¹ Relativement à la difficulté pour l'idéalisme de préserver l'objectivité de l'œuvre d'art, cf. KEMP G., «The Croce-Collingwood Theory as Theory», *op. cit.*, pp. 187-190; et THOMASSON A., «The Ontology of Art», *op. cit.*, pp. 4-7.

réalité. Sans partir de certaines coordonnées sensibles et objectives, on ne voit pas sur quelle base même les plus experts pourraient donner une évaluation esthétique. Au contraire, l'expérience imaginative mise en avant par Croce et Collingwood semble condamner à la fragmentation du subjectivisme, peu importe le niveau de compétence du public. Il est sans doute suggestif de penser qu'on puisse établir une sorte de connexion entre le récepteur et l'artiste en faisant revivre l'intuition créatrice; cependant, trop de points restent flous pour qu'une telle expérience se fonde sur la rigueur de l'objectivité et, dit brutalement, pour qu'on sache effectivement de quoi on parle.

Premièrement, nous avons déjà souligné qu'on ne possède aucune certitude relativement à l'intuition de l'artiste, vu la difficulté de reconstruire un processus souterrain et privé. Deuxièmement, en admettant que quelqu'un en soit capable, par quels éléments pourrait-il prouver qu'une telle reconstruction a eu lieu? Troisièmement, comment s'assurer qu'un autre vive ou puisse vivre une expérience analogue? Une réponse possible serait le recours aux éléments sensibles du support physique de l'œuvre d'art pour avoir une base objective, mais cette solution contredirait ouvertement le cœur de la thèse idéaliste, c'est-à-dire la conviction que l'extériorisation de l'intuition n'est nullement nécessaire. On se retrouve ainsi dans un cercle vicieux.

À toutes ces difficultés s'en ajoute encore une dernière. Selon cette conception idéaliste, une œuvre d'art existerait tant que des individus la reconstruisent par leur imagination: mais cela implique qu'elle existerait par intermittence. Une œuvre ne pourrait pas être vendue, achetée ou détruite, si sa véritable nature était purement idéale. Une fois de plus, la dévalorisation de la manifestation physique de l'œuvre d'art conduit à des apories insolubles.

Conclusions sur l'idéalisme

Le mérite principal de l'idéalisme est, à notre avis, son insistance sur la nécessité de rechercher l'œuvre d'art aussi au-delà des apparences sensibles: ce saut est toujours difficile et les sollicitations ne sont jamais trop nombreuses. Mais il faut bien dire «aussi au-delà», non pas «uniquement»: à part d'autres aspects sur lesquels les contre-objections restent toujours possibles, le point irrecevable de l'idéalisme est son effacement de la dimension sensible. Croce et Collingwood ont raison quand ils affirment qu'on doit souvent «corriger», ou bien ignorer ce que nos sens nous

transmettent au moment de la perception; mais, cela dit, l'expérience de la manifestation physique est le point de départ pour atteindre l'œuvre d'art, et ses traits basiques sont impossibles à effacer.

Le visuel, le tactile, l'auditif sont des emprunts inscrits en nous, y compris dans cette intuition sur laquelle les idéalistes insistent autant. L'objet idéal ou l'acte intuitif de l'artiste, reconstruits par l'imagination du spectateur, sembleraient aller au-delà de l'apparence sensible, mais ce n'est qu'une illusion. Tout objet d'imagination est très ancré dans la réalité, car il se nourrit des emprunts de la sensibilité: même Collingwood l'admet quand il précise que l'image de l'œuvre d'art que chacun se fait est une image psychologique préservant le corps de l'œuvre et ses propriétés matérielles. Il pense à une image idéale qui transcende le support concret: nous parlerions plutôt d'une dérivation, d'une copie qui subsisterait en parallèle sans avoir la richesse et la complexité de ce support. Il est vrai que les propriétés physiques de base doivent constamment être dépassées pour reconstruire ce qu'elles se limitent à suggérer: l'erreur, cependant, est de croire que l'œuvre soit une essence totalement différente de cette matérialité.

L'image que le spectateur se fait à partir du fondement concret de la *Vénus de Milo* n'est pas une forme «plus parfaite», elle est une projection partielle et parasitaire demandant de revenir constamment à ce support primaire qui a occasionné l'acte imaginaire. Une figure sculptée ou un sujet pictural qu'on reproduit dans notre esprit sont des visions mentales des exemplaires originaux observés maintes fois, et l'effort de se libérer des composantes sensibles amène à un objet non pas pur, mais de plus en plus appauvri et diminué par rapport à ce qui nous est présenté dans la réalité.

Dit autrement, l'abstraction et l'idéalisation conduisant aux entités mathématiques et logiques ne sont pas applicables «sans des conséquences irréparables» aux œuvres d'art⁵². Un «résidu de sensibilité» permance toujours dans l'image d'une œuvre, qui n'a donc pas cette supériorité et cette altérité que les idéalistes prétendraient.

On a mis en relief trois difficultés inhérentes à la conception idéaliste: récupérer dans les moindres détails l'intuition originare de l'artiste, être sûr que chacun fasse la même expérience, mettre de côté l'aspect sensible.

⁵² Ce discours paraît valoir surtout pour les arts visuels: pour un art comme la musique, il semblerait possible de parvenir à des entités idéales, des structures sonores analogues aux entités mathématiques et logiques. On discutera ce point dans la section sur le platonisme musical.

Nous remarquons encore une implication supplémentaire dérivant du rôle presque exclusif assigné au processus de création: de cette façon le message, la signification et la valeur de l'œuvre finissent par trop dépendre des actes originaires de l'artiste et de ses intentions. Ces actes, bien que d'une importance décisive, restent tout de même circonscrits dans un temps et un lieu déterminés: l'œuvre, elle, est destinée à dépasser les limites de sa création.

L'intuition de l'artiste possède une valeur comme «synthèse holistique des actes qui ont fait entrer dans l'histoire une certaine œuvre d'art», mais cet ensemble totalisant d'imagination, émotions, intentions envisagées, etc. ne peut absolument pas se substituer à ce que l'œuvre est en tant que telle, dans son autonomie, il ne peut pas représenter cette nature intime de l'œuvre qui est le but ultime d'une expérience esthétique⁵³.

Néanmoins, toutes ces considérations sembleraient concerner moins les arts que nous appellerions, avec Goodman, allographiques, que les arts autographiques. En effet, si dans ces derniers le support matériel est unique et il a une grande importance, dans les premiers sa connotation est bien plus vague et ambiguë. Pour des arts comme la littérature et la musique, à la rigueur, il n'est pas possible d'identifier quelque chose d'analogue au fondement physique singulier d'autres arts. En parlant de musique et de littérature les arguments idéalistes deviendraient alors plus acceptables? Nous croyons que non, et nous allons développer une réponse en nous concentrant sur le cas de la musique.

Collingwood dit qu'un auditeur doit toujours essayer de se projeter vers «l'œuvre en tant que telle»: dans ce but, il est censé s'élever au dessus de la fragmentation des sonorités qui lui sont apportées par une exécution et reconstituer l'unité cohérente du discours que le compositeur entendait transmettre. On peut partager ces intentions, mais nous maintenons une réserve sur la prétention idéaliste d'exclure le fondement concret des œuvres d'art en vue d'une essence supérieure.

Notre réserve subsiste bien que le fondement physique d'une œuvre musicale soit moins net et identifiable que dans le cas de la peinture et de la sculpture. Il n'a pas la présence concrète et l'individualité d'un véritable objet, mais il existe tout de même, et il a un poids décisif pour assurer cette objectivité de l'œuvre que les idéalistes ne réussissent pas à garantir. Nous ne parlons pas simplement de la partition, mais du

⁵³ Cette insistance de Collingwood et de Croce sur la reconstitution de l'intuition de l'artiste se rapproche d'un certain psychologisme.

matériau musical de référence⁵⁴ que le compositeur modèle et affine: systèmes de notes, séries de gammes et de tonalités, cellules rythmiques, tournures harmoniques... Ce matériau persiste et possède une objectivité au-delà des intuitions qui interviennent au moment de la création. Il est généralement issu de la tradition historico-culturelle où le compositeur s'est formé⁵⁵. L'alphabet qui compose le discours musical de l'œuvre est donc partagé par lui et par tous ceux qui sont liés à leur tour à cette tradition.

Essayer de remonter à l'intuition originaire du compositeur comme le voudraient les idéalistes a peut-être un intérêt d'ordre psychologique ou bien historique, mais ce n'est pas uniquement en retrouvant les intentions et le parcours créatif de l'artiste qu'on s'ouvre la voie vers l'esprit et le sens ultime d'une œuvre. La clé pour y accéder sont les éléments constituant le matériau de référence qu'on vient de présenter: ce qui compte en dernière instance est leur emploi en tant que tel par le compositeur, non pas tous ces facteurs (inspiration, motivations extérieures ou intérieures, finalité du travail) qui l'ont déterminé et occasionné.

Le processus qui s'enclenche en nous quand nous écoutons de la musique a une coloration particulière variant d'un auditeur à l'autre: les réactions intérieures aux sons s'avèrent différentes pour chacun. La marque radicalement subjective de nos vécus psychologiques compromet l'aspiration à revivre les dynamiques de l'inspiration de l'auteur. Quoi qu'on fasse, ils resteront toujours les nôtres, ils ne pourront pas s'identifier avec ceux du compositeur.

On voit ainsi clairement comme l'idéalisme montre des faiblesses fatales non seulement dans la défense de l'objectivité de l'œuvre d'art, mais aussi dans ses efforts de répondre à sa préoccupation primaire, la possibilité d'une connexion avec l'intuition originaire de l'artiste.

En conclusion de cette partie, la conséquence principale à tirer de la critique de la théorie idéaliste est le rôle capital joué par le support concret: il permet à l'œuvre d'art de se révéler à l'humanité et il en fonde l'objectivité. Concernant la musique, une telle fonction est assurée par la partition et le matériau musical fondamental (et, dans un sens plus large, par les actes intentionnels de tous ceux qui entrent en contact avec une œuvre). L'alphabet de base garantit l'intégrité d'un morceau à travers les expériences individuelles: on pourra toujours y remonter «en creusant» dans les vécus subjectifs,

⁵⁴ Nous nous limitons ici à effleurer ce concept de matériau qui résultera de plus en plus décisif dans l'évolution de notre thèse, en gardant son analyse exhaustive pour le chapitre 3.

⁵⁵ Cela n'est pas toujours vrai, puisqu'un compositeur peut aussi briser volontairement cette tradition et concevoir un nouveau langage. On va examiner les cas spécifiques, caractérisant surtout la musique du XXème siècle, encore dans le chapitre 3.

puisqu'il précède toutes les éventuelles modifications apportées par les consciences du compositeur et des auditeurs. Ce fondement est d'ordre bien plus général que les objets physiques de la peinture, de la sculpture et de l'architecture; il se colloque avant la partition et les formations sonores engendrées dans les exécutions concrètes. En ce sens, il est analogue à ces formations linguistiques dont Ingarden parle dans son *L'oeuvre d'art littéraire*. On approfondira ce discours dans les chapitres suivants.

1.2 Le nominalisme

Nous avons cité dans l'introduction plusieurs philosophes qui défendent des positions nominalistes: Goodman, Predelli, Caplan et Matheson. Mais on pourrait continuer, puisque l'approche nominaliste dans l'ontologie de l'art compte un grand nombre de défenseurs encore aujourd'hui.

Il est impossible pour nous d'approfondir une telle quantité de théories, ayant chacune une connotation bien spécifique et singulière. On a donc choisi de s'arrêter sur celle qui est, au fond, la formulation classique du nominalisme en ontologie musicale (et de l'art en général), celle de Nelson Goodman.

Suite à la discussion des thèses de Goodman, on donnera aussi un bref aperçu de l'ontologie de l'art de Joseph Margolis: elle mérite notre attention vu qu'elle représente un cas assez exceptionnel dans l'horizon nominaliste et révèle des traits similaires à la théorie intentionnaliste d'Ingarden.

La théorie de la notation musicale de Goodman

Goodman, dans son *Langages de l'art*, décrit les œuvres d'art comme des systèmes de symboles: en ce sens, l'œuvre musicale ne fait pas exception⁵⁶. La notion goodmanienne de symbole est très vaste, elle peut faire référence à des mots, des textes, des images, même à des notes et à tous les autres éléments caractérisant l'écriture musicale. Le nominalisme de Goodman se manifeste dans son refus de concevoir l'œuvre musicale comme une entité abstraite à la manière, par exemple, des

⁵⁶ La partie consacrée à la musique et à la partition se trouve dans GOODMAN N., *Langages de l'art, op. cit.*, pp. 217-231.

platoniciens: il ne faut pas la colloquer sur un plan idéal parce qu'elle est strictement connectée à une partition spécifique. La notation joue donc un rôle essentiel, comme dans tout autre art allographique.

Les unités fondamentales d'un langage notationnel sont des caractères atomiques qui s'unissent et forment des caractères composés selon des règles de combinaison; ces règles varient d'un langage à l'autre. Dans le cas de la musique il s'agit, bien évidemment, des règles du rythme, des rapports entre les intervalles, de l'harmonie, etc. La combinaison des caractères n'a pas, en soi, des limites: l'œuvre entière peut être considérée comme un grand caractère unique.

La partition, repère de toute exécution qui se veuille fidèle à l'original, préserve le statut ontologique de l'œuvre et son identité en force de cinq règles sur lesquelles il n'est pas nécessaire de s'attarder ici⁵⁷. En tant que modèle notationnel, elle est une sorte de «mode d'emploi» indiquant la voie à suivre pour une exécution réussie.

L'erreur est de penser à une essence de l'œuvre qui serait simplement symbolisée par la notation et qui transcenderait la partition et les exécutions. Le nominalisme, en effet, refuse toute assomption d'entités qui comportent des dédoublements inutiles par rapport au plan de la réalité: cela signifie qu'il n'existe nulle part une essence mystérieuse de l'œuvre musicale qu'on serait censé trouver.

Les instanciations d'une œuvre d'art allographique sont correctes si elles respectent strictement le modèle notationnel proposé: dans le cas de l'œuvre musicale, seulement les performances suivant fidèlement la partition originale rentrent à plein titre dans cette catégorie.

L'œuvre musicale se résout donc, à la fois, dans ce modèle et dans l'ensemble des exécutions qui le suivent de près: Goodman appelle cet ensemble «classe de conformité». La conformité est au centre de sa théorie nominaliste: grâce à elle, l'œuvre dans sa forme originale peut survivre à travers le temps.

Une exécution peut être considérée comme une véritable performance d'une œuvre si elle respecte à la lettre toutes les implications notationnelles établies par la partition, c'est-à-dire les propriétés rythmiques, de phrasé, harmoniques, etc. En ce qui concerne toutes ces indications de goût, de style, de couleur qui sont laissées à la liberté

⁵⁷ Goodman formule cinq conditions de validité auxquelles tout langage, non seulement la musique, doit se soumettre pour avoir une légitimité. Il s'agit de (1) la disjonction syntactique, (2) la différenciation syntactique, (3) la détermination unique, (4) la disjonction sémantique et (5) la différenciation sémantique. Pour donner un exemple, les caractères symbolisant les notes musicales garantissent pour Goodman les conditions syntactiques qu'il a posées: une note pourrait, éventuellement, être écrite de manière ambiguë, à cheval entre une ligne et un espace, mais elle ne pourra jamais indiquer deux sons au même temps.

de l'interprète, elles n'ont pas, pour Goodman, une importance essentielle et, même si elles étaient très poussées, elles ne pourraient pas empêcher de reconnaître une performance si celle-ci respecte les critères de conformité fondamentaux.

Critiques «traditionnelles» à l'encontre du nominalisme de Goodman

Les argumentations de Goodman ont provoqué une ample discussion: l'élément le plus problématique est sans doute ce fameux critère de conformité, à cause de sa rigidité unilatérale.

Nous allons présenter les principales critiques une par une.

1) Les indications de *tempo* semblent sortir des conditions prévues pour la conformité, car elles sont assez vagues. Goodman répond qu'il ne faut pas les considérer comme des propriétés essentielles: elles sont plutôt des indications auxiliaires. Elles peuvent effectivement influencer, même de façon profonde, la qualité d'une exécution, mais elles ne sont pas en mesure de modifier pour autant l'identité et la structure de l'œuvre concernée.

2) William Webster⁵⁸ remarque que dans certains cas à des différences de notation ne correspondent pas de véritables changements dans la manifestation sonore: en ce sens, le niveau syntactique change mais le plan «sémantique» reste équivalent. Ces cas sont, par exemple, les intervalles de seconde augmentée et de tierce mineure (ils s'écrivent différemment et possèdent un sens musical différent, mais le résultat sonore est identique), ou bien la transposition instantanée d'une partition au moment même de l'exécution; dans cette dernière circonstance, le modèle notationnel n'établit pas une classe de conformité, puisque ce qu'on joue ne coïncide pas avec ce qui est écrit.

Goodman reconnaît la pertinence des objections de Webster, mais sa réplique est analogue à celle qu'il réserve à tout autre critique du même genre: son but étant le développement d'une théorie générale sur la notation et le statut ontologique de l'œuvre musicale, il ne peut et veut pas prendre en compte la multiplicité des variables pratiques. L'intention de formuler un modèle abstrait se heurte en principe aux

⁵⁸ Dans WEBSTER W.E., «Music Is Not a “Notational System”», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 29, n° 4, 1971, pp. 489-497.

exceptions concrètes et particulières qui ne se plient pas aux systématisations. La pratique musicale, malheureusement ou par chance, est soumise par définition, dans la majorité de ses expressions, à l'arbitre des musiciens, aux exigences techniques des instruments, aux ambiguïtés et aux variantes dans l'écriture des notes, bref, à des modifications perpétuelles imposées par la contingence. Le poids écrasant de l'imprévisible ne doit pas décourager et empêcher de parvenir pour autant à une théorie notationnelle générale. Il ne faut pas attaquer sa théorie nominaliste *a posteriori* uniquement en force d'exceptions faites ressortir de tous les recoins de l'histoire, car au moment de la concevoir il était parfaitement conscient de leur existence. Simplement, il aspirait à un modèle vraiment général garantissant une large possibilité d'applications, tout cela *malgré*, justement, ces éventuelles exceptions.

Cette défense paraît suffisante pour mettre Goodman à l'abri des détracteurs; néanmoins, en examinant la chose de plus près, les critiques de Webster et d'autres philosophes semblent aller plus loin. On ne conteste pas tellement la légitimité d'une théorisation abstraite ne prenant pas en considération le côté accidentel de la pratique; l'impression est plutôt que, au-delà des intentions préliminaires et des déclarations de façade, ce ne soit pas le cas de la position en question. Contrairement aux affirmations de Goodman, son modèle notationnel semble conçu spécifiquement pour satisfaire des exigences de pratique musicale très concrètes et pour s'adapter à des problématiques singulières. En ce sens, les arguments présentés plus haut ne correspondraient pas vraiment à la substance de la thèse à défendre.

3) Précisément dans le sens de ces dernières objections s'insère la remarque de Paul Ziff⁵⁹. Ziff cite l'exemple de la sonate pour violon *Le trille du diable* de Tartini: dans ce morceau les trilles jouent clairement un rôle capital, pourtant ils ne sont pas explicités dans la partition, puisqu'ils sont laissés à la liberté de l'exécuteur. Or, en appliquant rigidelement les critères de notation de Goodman, ces trilles ne devraient pas être jugés comme essentiels à l'œuvre.

Des critiques similaires peuvent être avancées en s'appuyant à peu près sur toute la musique de l'époque baroque et prébaroque, disons à toute cette grande phase historique où l'exigence de fixer définitivement une œuvre dans une partition n'était pas encore si forte. Il n'est pas rare de tomber aussi sur des œuvres uniques auxquelles se refont cependant plusieurs partitions différentes, avec des variantes exécutives. Les

⁵⁹ Cf. ZIFF P., «Goodman's *Languages of Art*», in *Philosophical Review*, vol. 80, n° 4, 1971, pp. 509-515.

réponses de Goodman insistant sur le caractère exceptionnel de cette partie du répertoire musical sont peu satisfaisantes; mais, comme nous avons vu à propos de l'idéalisme, il est possible de faire appel directement à la théorie, en allant au-delà des affirmations de l'auteur qui l'a développée et en élaborant des contre-objections qui seraient plus ou moins implicites.

Lydia Goehr, par exemple, tout en contrastant les thèses nominalistes, juge l'objection de Paul Ziff comme bien trop faible: la théorie goodmanienne ne peut pas être réfutée en faisant simplement appel à un contexte où la partition n'avait manifestement pas la même valeur qu'à l'époque à laquelle Goodman fait référence⁶⁰. Surtout, le concept d'œuvre musicale que le nominalisme prend en examen ne s'était pas encore affirmé. Pour montrer la faiblesse des critiques de ce genre, il suffirait, selon Goehr, de transcrire des compositions de l'âge baroque ou de la Renaissance dans une notation moderne en éliminant les différences minimales: on disposerait ainsi d'une seule version de base.

Plus en général, la position de Goehr est que recourir aux grandes exceptions de la musique contemporaine et de la musique préclassique n'est pas une stratégie productive pour remettre en question le nominalisme d'une façon décisive. Aussi importantes qu'elles puissent se révéler, elles passent partiellement à côté du véritable objet de théories comme celle de Goodman: cet objet est l'œuvre musicale proprement dite, symbolisée par l'ensemble fixe et normatif des caractères d'une partition. Tout ce qui renvoie à des références notationnelles variables et provisoires est sans doute de la musique, mais pas une œuvre musicale au sens strict.

La restriction introduite par Goehr indique clairement qu'il faut parcourir un autre chemin pour repousser le nominalisme. Goodman affirme que son modèle est purement théorique et qu'il ne se soucie pas des critiques centrées sur les exceptions de la pratique musicale. Nous essaierons alors de discuter directement l'un des piliers fondamentaux de sa position, un pilier théorique, justement: la question de la conformité. Le rapport entre la partition et les exécutions correspondantes, tel qu'il est décrit par le philosophe américain, comporte une multitude de problèmes. C'est en les soulignant qu'on pourra remettre véritablement en question la validité de la thèse goodmanienne.

⁶⁰ Cf. GOEHR L., *The Imaginary Museum of Musical Works*, op. cit., p. 26 et suivantes.

4) Lydia Goehr procède dans cette direction quand elle met l'accent sur le manque de précision de ce critère de conformité qui est pourtant si décisif pour l'argument nominaliste de Goodman⁶¹. Imaginons, par exemple, que pendant un concert symphonique un membre de l'orchestre tousse, ou un téléphone portable d'un auditeur sonne: la performance en cours serait encore une véritable exécution de l'œuvre au programme? Avec une application rigoureuse des principes nominalistes de Goodman, il s'agirait d'une non exécution, car la toux du musicien ou la sonnerie du portable de l'auditeur empêchent le respect total de la partition.

La réponse de Goodman serait sans doute qu'il ne faut pas parler de non exécution, mais d'exécution incorrecte: les accidents tels que les bruits dans une salle de concert sont tout simplement des incon vénients pratiques et, donc, relatifs.

La conformité ne doit pas être interprétée de façon naïve: la partition est un grand caractère complexe et la validité d'une certaine exécution sera assurée par le suivi des modes et des plans de combinaison des caractères constitutifs plutôt que par un respect de chaque caractère dans son individualité. Si les musiciens respectent fidèlement ces plans plus généraux, un accident comme un éclat de toux ne pourra pas invalider l'exécution car il intervient entre une note et l'autre, à un niveau plus superficiel et moins essentiel. Une fois de plus, le discours de Goodman veut mettre entre parenthèses les éléments plus concrets en faveur d'un point de vue plus abstrait et paradigmatique.

Cependant, les détracteurs comme Goehr lui font observer que cette idée de conformité reste encore insatisfaisante: le respect des combinaisons des caractères à un niveau plus général est un critère trop vague. Il est difficile de comprendre quels sont les éléments musicaux prioritaires à suivre dans la pratique: les combinaisons et les croisements entre caractères sont innombrables, lesquels se révèlent véritablement essentiels?

Le problème de la conformité

Le principe de conformité de Goodman a suscité un grand débat autour de la question du rapport entre l'œuvre musicale et ses exécutions, un débat encore en cours.

⁶¹ Cf. *ibidem*, p. 38 et suivantes.

La raison d'un si grand nombre de discussions et d'objections est sa rigidité excessive, souvent aux limites de l'absurde⁶².

Un problème que toutes les critiques mettent en évidence plus ou moins directement est la contradiction fondamentale qui affecte la théorie nominaliste sur la conformité. Du point de vue du rapport entre les accidents externes et la partition, Goodman montre une souplesse qui est la bienvenue quand il admet que la validité d'une exécution, dans le cas de facteurs extérieurs d'intromission, n'est pas un principe simpliste qui peut être mesuré «note par note» en s'appuyant sur les particules les plus atomiques de l'œuvre. Surtout, il reconnaît cette vérité de bon sens qu'une grande exécution ne pourra jamais être annulée par des facteurs risibles comme des bruits situationnels. Sauf dénier d'un autre côté cette conclusion si bien trouvée, en faisant appel à l'exactitude ontologique: une exécution mérite cette dénomination uniquement si elle ne présente pas la moindre fausse note.

La contradiction est toute dans ce fait de refuser (à raison, nous ajouterions) une évaluation trop parcellisée concernant les facteurs extérieurs et accidentels, mais de conserver un tel principe de conformité ontologique qui éloigne la philosophie de l'art et en fait une sorte d'opération de comptabilité.

La philosophie s'éloigne de l'art précisément quand elle attribue une suprématie ontologique à une exécution respectueuse de tous les détails présents dans la partition: le fait que cette exécution soit éventuellement aride et scolaire n'invalide pas le constat objectif du respect de la conformité, alors qu'une exécution bien plus brillante et inspirée, mais avec de fausses notes et des inexactitudes, n'aurait pas le droit d'être réputée comme conforme.

Le sens commun, mais le sens artistique aussi, se révoltent face à des arguments de ce genre, car il paraît évident qu'une exécution engagée et riche de sensibilité est supérieure à une autre impeccable seulement d'un point de vue strictement technique. Mais, il faut le concéder à Goodman, la beauté et l'inspiration d'une version ne sont pas des garanties nécessaires et suffisantes du respect de la partition.

Cette question est particulièrement complexe, car les aspects prétendus objectifs liés à la partition, au langage du compositeur et aux conventions de son époque ne sont pas des éléments froids et inanimés: il n'est pas suffisant de les sommer ou de les juxtaposer pour aboutir à une exécution fidèle à l'œuvre originale. Au contraire, ils sont

⁶² Jerrold Levinson, entre autres, a proposé une variante intéressante du principe de conformité stricte de Goodman. On approfondira cette question du rapport œuvre/exécutions dans le chapitre 3.

toujours véhiculés par les actes subjectifs de l'interprète, qui les disséminent dans le flux continu de la performance.

Certains musiciens essaient d'être «fidèles» à la partition et aux intentions de l'auteur jusqu'au point d'annuler, en quelque sorte, eux-mêmes et leur volonté, en laissant la place à un esprit apparemment aseptique, détaché (s'il s'agit de grands artistes), ou bien à une froideur et à un sens de manque d'engagement (dans le cas d'interprètes médiocres). Mais la liberté est souvent demandée directement par les compositeurs, sachant que le respect pointilleux des consignes risque de maintenir l'interprétation à un stade préliminaire, scolaire, et d'empêcher l'accès à la dimension artistique pure.

Or, quel est le rapport entre cette liberté et le respect de la partition? On reviendra dans les chapitres suivants sur cette question de grande importance⁶³. On a voulu évoquer ici ces difficultés pour démontrer à quel point Goodman se fait l'illusion de pouvoir réduire et simplifier quelque chose qui n'est ni réductible, ni simplifiable.

Le philosophe américain donne l'impression de se concentrer seulement sur des évaluations d'ordre formel, pour parvenir à des classements nets et objectifs, et de considérer ces évaluations comme les seules qui seraient légitimement «philosophiques». Comme si tout ce qui appartient aux jugements de valeur d'une exécution, à la capacité de distinguer une exécution bonne d'une mauvaise, ne rentrerait pas dans le domaine de l'esthétique, donc de la philosophie. La prétention que l'ontologie reste imperméable à l'esthétique semble la préserver des contradictions et des arbitres subjectifs, mais ainsi, en réalité, elle est condamnée à être sourde et aveugle aux richesses de la pratique artistique et à se refermer dans une abstraction presque caricaturale.

D'un certain côté l'exigence de clarification de Goodman est compréhensible, car il est vrai qu'«ouvrir les portes» aux imperfections et aux fautes risque de nous poser sur une pente dangereuse. Le fait de dire, par exemple, que deux exécutions avec une seule fausse note de différence renvoient à la même œuvre, pourrait introduire une échelle d'exceptions difficile à délimiter. Le principe de conformité qui en dériverait serait totalement indéterminé: quelqu'un pourrait affirmer que même une version avec

⁶³ La difficulté presque insurmontable est liée au mélange, dans une exécution musicale, entre les «simples» aspects dérivés de la partition (le «respect» de la partition) et la synthèse que l'interprète accomplit de ces mêmes aspects. Le discours est compliqué par le fait que cette synthèse qui a lieu dans l'interprétation est, bien évidemment, «contaminée» par des facteurs historiques, culturels, et par des variables subjectives de l'artiste.

plus de fausses notes que de notes exactes serait une exécution de l'œuvre en question, en force du principe que certains fragments restent reconnaissables.

Il s'agit là d'un paradoxe analogue à celui du chauve proposé par Eubulide: combien de cheveux faut-il enlever à un homme pour qu'il devienne chauve? Combien de fausses notes une exécution doit présenter pour ne plus être considérée comme une exécution d'une certaine œuvre?

Cette analogie avec le paradoxe du chauve montre bien, comme le remarque Lydia Goehr⁶⁴, l'absurdité de s'obstiner à juger de la conformité d'une exécution par le simple constat de fausses notes. Il est clairement nécessaire de se baser sur des éléments plus amples, exactement comme Goodman dit à propos de la question des bruits extérieurs à la partition. Sauf que, là aussi, les choses sont loin d'être claires: si les paramètres plus généraux sont les lignes mélodiques, les harmonies, les rythmes, comment établir de quelle manière ils doivent être joués pour résulter conformes au modèle de la partition? Pour les rythmes et les harmonies, la discrimination paraîtrait plus simple à déterminer: mais, déjà, qui pourra fixer les paramètres pour une mélodie? Si tout se réduit à jouer correctement les notes qui la composent, nous retombons dans le dilemme précédent: si, au contraire, le jugement concerne le rendu de la mélodie dans son ensemble, le discours touche à ces aspects de qualité d'exécution et de valeur que la théorie de Goodman voudrait justement éviter.

Si les consignes sont de jouer une certaine mélodie liée et *piano*, les possibilités de rendu sonore sont infinies et, à ce propos, il est rare de trouver un plein accord entre les experts et les critiques musicaux. Certains diront qu'un tel musicien lie la mélodie, certains autres qu'il ne la lie pas assez, que le sien n'est pas un «véritable» *legato*; pareillement, la typologie de *piano* sera considérée comme «plus ou moins authentique»; et ainsi de suite.

Comme on avait précisé dans une note précédente, nous n'avons pas l'intention ici d'insister et de nous éterniser sur cette question du rapport œuvre/exécutions: notre but était de nous servir de cette problématique pour remonter à la nature de l'œuvre musicale et pour mettre en évidence qu'une grande partie de ses composantes dépasse largement la partition. L'œuvre émerge et s'échappe de la partition à tout moment. On ne peut pas non plus la réduire à la classe des exécutions conformes, premièrement en raison de l'indétermination du concept de conformité qu'on vient de mettre en évidence, deuxièmement parce qu'il ne suffit pas de mettre l'une à côté de l'autre toutes

⁶⁴ Cf. *ibidem*, pp. 41-42.

les exécutions pour obtenir une sorte de notion quantitative de l'œuvre. Celle-ci se laisse entrevoir dans une exécution singulière, mais un saut qualitatif les sépare: il en est de même si on prend une autre exécution, ou si on les «aligne» toutes.

L'œuvre «émergente» et la partition

Les nominalistes comme Goodman pourraient cependant traiter notre réplique de naïve: il serait naïf de prétendre trop de précision et d'exhaustivité d'une partition, elle n'est qu'un symbole dont plusieurs aspects sont à interpréter. Les notes, qui sont la chose la plus importante pour l'identité de l'œuvre, sont gravées de manière non équivoque. On ne peut pas prétendre qu'un signe de liaison indique un effet très précis, il serait impossible qu'un signe indiquant un certain processus le fasse: il se limite à identifier un ensemble de résultats possibles pour que l'exécution soit conforme. Cette contre-réplique serait légitime, mais elle invaliderait la notion de conformité proposée par Goodman: comment laisser une contrainte stricte uniquement pour les notes, et pas pour tout le reste? Et, surtout, comment dessiner nettement les limites entre un *legato*, un «*quasi-legato*» et un *non-legato*? Néanmoins, il faut le reconnaître, malgré les contradictions inhérentes à cette idée de conformité, un nominaliste peut très bien affirmer qu'un signe de liaison est un caractère vague montrant une direction d'exécutions possibles, sans que cela comporte la présence d'une entité d'autre genre qui serait l'œuvre musicale.

Nous voudrions alors concentrer notre attention sur un niveau de problèmes encore différent, le niveau, en quelque sorte, «supérieur» du caractère et de l'esprit d'une œuvre, qui nous fait dire si un morceau de musique est gai, vif, tragique, mélancolique, etc. Tout en laissant de côté l'autre question épineuse du contenu en musique, dont ces qualités ne seraient que des attributs, il est indéniable que de telles propriétés d'une œuvre se posent sur un autre plan par rapport aux indications syntactiques de la partition⁶⁵. Ces indications font référence à celles que nous appellerions «propriétés primaires, de base ou structurelle» de l'œuvre et qui seraient l'équivalent des propriétés matérielles dans la peinture ou dans la sculpture: la valeur d'une note, le timbre (déterminé par des signes comme les accents), le *legato* ou *staccato*, les dynamiques, etc.

⁶⁵ Dans cette thèse nous parlons indifféremment de «propriétés» et de «qualités» d'une œuvre musicale.

Or, il est clair que chacune de ces propriétés de base contribue à conférer à l'œuvre son caractère spécifique. Prenons la *Marche funèbre* de la Symphonie n. 3 de Beethoven (voir image 1.1): les sonorités graves et profondes aux violoncelles et aux contrebasses, le morcellement fréquent produit par les silences, les rythmes des notes pointées, les triolets à la deuxième barre, etc. se réunissent dans la dimension dramatique du tout. Quant au rapport entre ces propriétés et la globalité de cet esprit du tragique, les choses deviennent plus complexes: comment cet ensemble de facteurs sonores et dynamiques se traduit, en dernière instance, dans l'esprit bien connu d'une marche funèbre? À vrai dire, la relation entre les propriétés primaires et les qualités esthétiques de niveau supérieur est une question philosophique majeure qui concerne tous les arts principaux: on s'en occupera de plus près dans le dernier chapitre.

Ce qu'on aimerait souligner ici est uniquement à quel point ces aspects qui rendent une œuvre musicale ce qu'elle est ne résultent pas, simplement, des indications d'une partition. Certes, ils sont impliqués dans les rapports entre les notes que le compositeur a choisies, mais cela est une évidence, vu qu'ils ne peuvent pas provenir de nulle part. Néanmoins, ces rapports entre les formations sonores imprimées dans une partition ne sont pas, littéralement, écrits, ils sont le résultat d'une synthèse d'ordre supérieur.

Si un nominaliste objectait que, par exemple, une tension dérivée d'une certaine cadence est présente dans la partition car cette cadence est, justement, visible dans la partition, nous répondrions que la force de l'habitude à repérer l'horizontalité d'une cadence écrite nous fait voir ce qui, littéralement, n'est pas présent. Ce qu'on retrouve est simplement une succession d'accords: ils sont l'un après l'autre, espacés. La relation qui les entrelace et la tension qui en émane ne peuvent émerger que grâce à une intervention de synthèse opérée par un sujet.

Dans le cas de la marche funèbre de notre exemple, ni les sons graves et lourds, ni les dynamiques *pianissimo*, ni les timbres obscurs sont, à proprement parler, le tragique de cette pièce. Cette essence tragique est quelque chose dont la nature profonde demeure mystérieuse et complexe à décerner, et qui demande un véritable saut qualitatif au-delà du plan de simples propriétés sonores et rythmiques de premier degré. En réfléchissant bien, on se rendra compte que l'esprit d'une œuvre s'impose à nous directement, et que seulement après nous revenons en arrière et nous nous demandons d'où cet esprit dérive, quels sont les aspects sonores partiels de l'œuvre, et comment ceux-ci se sont conformés pour qu'on ait une telle totalité et un tel effet.

L'esprit et le caractère d'un morceau sont suggérés par des consignes comme *allegro*, *andante*, *presto*, et plein d'autres. Ces consignes veulent tout dire et rien dire, dans le sens qu'elles couvrent une zone sémantique très vaste et peuvent souvent être interprétées de plusieurs façons différentes sans crainte d'erreur. L'indication *allegro* peut concerner le *tempo* du morceau, mais aussi la couleur et le caractère généraux: ensuite, à l'intérieur de ces deux zones sémantiques, il est toujours possible de repérer une infinité de nuances.

Voici un autre exemple: il s'agit de la première moitié d'un *Intermezzo* en Mi mineur de Johannes Brahms pour piano faisant partie des *Fantaisies* opus 116 (Voir l'Image 1.2). La courte durée du morceau (il ne fait que deux pages) contraste singulièrement avec la richesse d'indications données par Brahms au début.

Brahms a écrit *Andante con grazia ed intimissimo sentimento*, ce qui signifie, à peu près, que cet *Intermezzo* demande d'être joué avec une couleur très intime et discrète, une expressivité contrôlée (*con intimissimo sentimento*), une élégance et une simplicité excluant de brusques effets de dynamiques et un *rubato* trop prononcé (*con grazia*). On a essayé de traduire l'indication de cette manière, mais quelqu'un d'autre pourra la lire différemment: cela est permis par la grande indétermination de la matière. Au-delà de ces discours d'exégèse, la question principale que nous posons est: d'où émerge cette caractérisation expressive? La réponse, très simple, est: de la musique. Mais cela veut dire que ces aspects émergent de la notation? Oui, sauf qu'ils en émergent de façon indirecte.

Examinons de plus près les trois premières portées de cette partition: la ligne est souvent interrompue par des silences, les croches se présentent par couples, les accords s'alternent avec des notes isolées, la mélodie dessinée par la partie supérieure et l'harmonie sont très rapprochées, presque fondues ensemble. Tous ces éléments, avec une couleur *piano*, un cadre rythmique dépassant systématiquement la mesure, une phrase constamment coupée, créent une atmosphère légèrement haletante, un sens d'instabilité. L'angoisse est mitigée par la cadence dansante, gracieuse, presque de valse.

Tous ces traits peuvent émerger des signes notés dans la partition? Or, il est évident que tout ce qu'on vient d'esquisser est *inscrit* dans l'ensemble des formations sonores (y compris les silences): ce qui a été écrit par le compositeur a pour but, entre autres, d'engendrer un certain effet expressif.

Intermezzo

E Minor

Op. 116, No. 5

Andante con grazia ed intimissimo sentimento

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo and mood are indicated as "Andante con grazia ed intimissimo sentimento".

System 1: The first system begins with a piano (*p*) and dolce instruction. It features a series of chords and single notes in the right hand, with a more active bass line. Fingering numbers (4, 2, 1 and 5, 4, 2) are placed above the first few notes. An ornament (a sixteenth-note grace note) is marked above the first measure. The bass line includes the instruction "Red. sempre" with a 4/4 time signature.

System 2: The second system continues the melodic and harmonic development. A *dim.* (diminuendo) instruction is placed in the middle of the system.

System 3: The third system contains a first ending (marked "1.") and a second ending (marked "2."). The first ending concludes with a piano (*p*) instruction, while the second ending is marked *p dolce*.

System 4: The fourth system features a melodic line in the right hand with a *f* (forte) instruction in the final measure.

System 5: The fifth system concludes the piece with a final chord in the right hand and a sustained bass note.

Image 1.2

Mais la succession de ces éléments présentés par la partition n'est pas suffisante pour constituer un véritable *discours musical*.

Le discours doit posséder une certaine intonation, voire même plusieurs intonations selon les phrases ou les semi-phrases. Il doit offrir une certaine *articulation intérieure*, consistant à mettre en valeur ce qui est thématique, donc prépondérant, et ce qui ne l'est pas et qui doit, par conséquent, rester à l'arrière-plan.

Il doit se nourrir d'une progression qui amène à un *climax*, s'il y en a un, ou garder les choses stables, au même niveau⁶⁶. L'idée fondamentale est, nous dirions, que ce discours doit présenter un *mouvement* spécifique à chaque morceau individuel: dans le cas de notre exemple, un avancement incertain, laborieux et, tout de même, gracieux et dansant. Ce mouvement spécifique pourra être assuré par un certain *rubato* qui fasse avancer «plus rapidement et brusquement» la musique vers un certain point, et qui la fasse descendre «plus lentement» vers un autre. En outre, il sera nécessaire d'accentuer les silences pour donner le sens d'un vide, d'une suspension assez nette, mais cela sans quitter non plus les notes avant chaque silence d'une façon trop brutale: un certain geste de la main et du poignet seront indispensables pour obtenir un effet de ce genre. Le tout, naturellement, sans perdre la continuité de la ligne globale.

Est-ce qu'il est possible de retrouver tous ces éléments dans la partition? Non, car la notation a des limites: elle ne parvient pas à tout dire, tout exprimer, elle n'est pas assez précise et exhaustive. Ce qui est écrit suggère l'idée fondamentale de l'œuvre à réaliser et l'idée du compositeur⁶⁷. L'aspect graphique de la notation musicale a aussi une grande importance pour atteindre de telles finalités. L'ensemble des liaisons et leur répartition, par exemple, contribuent à dessiner une sorte de schéma de progression de la musique. D'autres schémas peuvent se laisser entrevoir par l'œil analytique: surtout, dans un cas comme celui de cet *intermezzo*, le schéma de progression établi par les tournures harmoniques. Dans ce dernier cas, une fois de plus, il s'agit de facteurs dépassant la dimension de la partition⁶⁸.

Il n'existe pas une notation capable d'exprimer le *rubato*, à part l'indication littérale de «*rubato*»: il existe une écriture musicale qui le suggère ou, disons mieux, un

⁶⁶ Ces aspects, du point de vue de la pratique musicale, sont assez clairs et immédiats pour tous ceux qui ont une expérience plus ou moins poussée de cet art. Mais, d'un point de vue philosophique, ils demandent une approche plus détaillée. Cela fera l'objet des chapitres suivants. Un approfondissement à ce moment du discours ne ferait que briser l'argumentation: ce simple carrelage suffit largement dans ce cadre spécifique de discussion des thèses nominalistes.

⁶⁷ On montrera par la suite que ces deux idées ne sont absolument pas coïncidentes pour nous.

⁶⁸ Toutes ces considérations évoquent de près une référence aux questions de la *Gestalt*. Nous y reviendrons au moment d'introduire les réflexions de Roman Ingarden à propos de l'œuvre musicale comme totalité.

ensemble de formations sonores contenant en lui-même la nécessité du *rubato*. On parle du *rubato*, mais on pourrait faire allusion à plein d'autres éléments d'exégèse.

Bref, tout ce qui appartient à l'interprétation de niveau supérieur n'est pas directement exprimé ni, en ligne générale, exprimable (des occasions de démentie sont toujours possibles).

Cette tension qui traverse toutes les formations sonores est la tendance de celles-ci à se réunir dans une unité supérieure, à se superposer tout en restant distinctes: une telle tension unitaire ne s'exprime pas dans la notation qui, nécessairement, est plus en direction de la séparation. L'unité supérieure est l'œuvre musicale: elle est une entité émergente qui dépasse largement les limites de la partition.

En admettant que la musique dépasse une partition, néanmoins, on pourrait «se contenter» de considérer les exécutions dans leur singularité en tant que processus riches et aboutis, sans qu'il y ait besoin de prévoir des entités abstraites. Nous pouvons concéder qu'une exécution va, dans un certain sens, au-delà de la lettre morte d'une partition, car elle l'incarne dans un mouvement vif. Mais il ne s'agit que d'un mouvement possible, et lorsqu'on écoute une version, on sent immédiatement que d'autres versions sont possibles. Cela ne veut pas dire qu'on pense, simplement, à d'autres exécutions dans leur individualité bien précise: les parties de l'œuvre se manifestant dans l'exécution du moment nous apparaissent aussi dans leur qualification de sous-schémas complexes demandant d'être explorés et précisés à l'infini.

Ni la partition, ni les exécutions, ni des classes qui regrouperaient celles-ci, ni, enfin, les interrelations entre partition et exécutions suffisent à renfermer l'œuvre musicale: cette dernière, malgré les réticences de ceux qui refusent la multiplication des entités, est pour nous quelque chose qui sort du plan de la réalité. La partition et les exécutions sont des matérialisations qui la spécifient, mais l'œuvre conserve un caractère singulier et totalement autre par rapport à elles.

Conclusions sur le nominalisme de Goodman

Premièrement, on a discuté le principe de la conformité tel que Nelson Goodman le propose, et notre conclusion est que, malgré sa rigidité et son abstraction bien connues, il est correct dans ses traits substantiels et ne peut pas être entièrement démenti. Il est vrai, en effet, que le respect basique de la notation d'une partition est le point de départ pour établir une relation entre une exécution et une certaine œuvre: tous

ces facteurs esthétiques supplémentaires dont on a parlé ne possèdent pas cette *force ontologique* caractérisant les notes dans leur présence immédiate. Ce qui garantit qu'une exécution puisse être reconnue en tant qu'exécution-d'une-certaine-œuvre est, tout d'abord, le fait qu'elle suive les notes prévues pour cette même œuvre.

L'ontologie strictement formelle de Goodman a une pleine légitimité quand elle insiste sur la nécessité de distinguer l'identité d'une œuvre de tous ces aspects qui rentrent plutôt dans le jugement de sa valeur esthétique. Une exécution rigide et scolaire d'un nocturne de Chopin, avec un *tempo* bien trop rapide, reste tout de même une exécution de ce nocturne si on peut y retrouver les notes écrites dans la partition. Suivant cette conception la base ontologique essentielle réside donc dans l'ensemble des notes et des éléments les plus simples de la partition.

Tout en reconnaissant la validité de cette position, nous ne pouvons pas partager une vision si «dépouillée» de l'ontologie musicale. Nous aimerions pouvoir inclure aussi tous ces aspects de degré supérieur dont on a parlé dans les dernières pages, et cela pas simplement en raison d'une «préférence personnelle» pour un élargissement de la perspective ontologique, mais surtout pour empêcher les paradoxes comme l'idée qu'une exécution d'un nocturne de Chopin par Rubinstein ne puisse pas être considérée comme une véritable exécution, au sens ontologique, en raison d'une ou plusieurs fautes que le pianiste commettrait. L'ontologie, dans un domaine particulier comme la musique, devrait, selon notre conception, s'assouplir et essayer de s'adapter aux circonstances contingentes: si une certaine version d'une œuvre est considérée, esthétiquement, comme une référence absolue, il est tout simplement ridicule et caricatural qu'elle ne puisse pas être jugée comme une véritable exécution à cause de paramètres bien trop rigides.

Deuxièmement, nous croyons avoir pu démontrer à quel point l'œuvre musicale déborde de la partition et des exécutions, à quel point elle est une entité complètement à part, dépassant partiellement les limites de la réalité. La théorie nominaliste dans sa version offerte par Goodman est incapable de restituer une telle altérité.

Si Nelson Goodman incarne le paradigme du nominalisme orthodoxe, un philosophe représentant une exception intéressante est, comme on l'a anticipé, Joseph Margolis: sa position en matière d'ontologie de la musique est réputée par certains comme une voie intermédiaire entre le nominalisme et le platonisme. En raison de la force de ses argumentations, nous allons lui consacrer un approfondissement à part.

L'ontologie de l'art de Joseph Margolis

Joseph Margolis développe sa propre théorie du statut ontologique des œuvres d'art en s'appuyant sur une analyse minutieuse de la relation *type/token*⁶⁹.

Une œuvre d'art, de toute évidence, ne coïncide pas avec un objet concret et particulier, elle paraît plutôt une entité abstraite. Mais elle ne peut pas être un universel, vu qu'elle est créée. La solution serait de penser aux œuvres d'art comme à des particuliers abstraits qui peuvent être exemplifiés: Margolis propose de considérer un *type* comme un particulier abstrait dont un *token* serait une exemplification. Un *type* ne peut pas exister sans qu'il soit instancié dans un certain *token*: cela permet de sauver l'idée qu'une œuvre d'art soit créée mais que, au même temps, ne soit pas un objet concret comme les autres.

Un peintre ne peut pas créer dans l'abstraction un nouveau style pictural: il crée plutôt une exemplification particulière où ce style se manifeste. Le style cubiste de Picasso se manifeste dans *Les Demoiselles d'Avignon*. Un *type*-particulier a toujours besoin d'un certain *token*-particulier pour subsister: l'artiste crée un *type*, dans le sens qu'il inaugure un nouveau langage, une nouvelle expression artistique, mais, pour cela faire, il est obligé de réaliser un *token*.

L'implication fondamentale de tout ce discours est que la relation *type/token*, dans l'interprétation de Margolis, est bien plus étroite que dans les versions des platoniciens qu'on présentera par la suite. *Type* et *token* sont tous les deux des particuliers, l'un ne peut pas exister sans l'autre. Ils peuvent être créés et détruits, dans le sens qu'il est toujours possible d'engendrer un *token* d'un nouveau *type*, ou de le détruire.

Les aspects qu'on vient de souligner montrent bien toute l'originalité de la position de Margolis vis-à-vis de l'ontologie de l'art. Pour lui, en effet, une œuvre d'art possède sans doute des propriétés qu'on peut appeler «émergentes» et qui sont intentionnelles, culturelles. Ces propriétés ne peuvent pas être repérées dans l'objet physique qui instancie l'œuvre: l'œuvre ne peut pas être aplatie sur l'objet en lui-même.

⁶⁹ Les aspects fondateurs de l'ontologie de Margolis se retrouvent dans plusieurs contributions. Nous faisons référence surtout à MARGOLIS J., «The Ontological Peculiarity of Works of Art», in Id. (éd.), *Philosophy Looks at the Art. Contemporary Readings in Aesthetics* [*Philosophy Looks at the Art* par la suite], Philadelphia, Temple University Press, 1987, pp. 253-260. Un récapitulatif fondamental de l'évolution de sa position concernant le statut ontologique des œuvres d'art se trouve dans MARGOLIS J., *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte? Lezioni di filosofia dell'arte*, traduction italienne de Baldini A., Milano, Mimesis, 2011. Bien qu'une grande distance temporelle sépare ces deux textes, les concepts fondamentaux qu'on expose dans ce chapitre et qui se trouvent dans l'essai plus ancien ne sont pas répudiés par Margolis.

Néanmoins, l'œuvre possède au même temps des qualités physiques et perceptives appartenant à l'objet saisi par le récepteur.

L'œuvre est donc une entité qui émerge de son instanciation mais qui, d'autre part, ne pourrait pas exister de façon indépendante, puisque certaines propriétés essentielles ne peuvent se manifester qu'à travers une instanciation particulière. Pour cette raison, selon Margolis, quand on parle de *type* ou de *token* on doit sous-entendre toujours les formulations «*token-de-type*» et «*type-de-token*»⁷⁰.

Types, tokens et objets physiques

L'argumentation de Margolis devient encore plus subtile quand le philosophe s'interroge sur les composants physiques employés pour produire l'œuvre. On a souvent tendance à détacher, en quelque sorte, le support concret de celle qu'on considère comme «la véritable œuvre»: cette dernière serait alors quelque chose qui s'ajoute et s'additionne à l'objet ou aux matériaux de départ. L'idée de Margolis est plutôt que, à partir du moment où un acte de création artistique s'est produit, séparer les deux plans est une abstraction théorique.

L'œuvre se présente sous forme d'un exemplaire unique et particulier, d'un tout compact: l'aspect sensible et l'aspect culturel qui en émerge constituent une unité indissoluble. Le côté suprasensible de l'œuvre d'art (le *type*) n'existe pas au-delà du *token* par lequel il se manifeste, il ne «flotte» pas dans une dimension ultérieure comme le voudrait le platonisme. Il ne subsiste que dans la présence individuelle qu'un *token* spécifique lui garantit.

Ce discours peut paraître superflu pour les œuvres d'art traditionnelles: elles sont le résultat d'un travail complexe et il est difficile de retrouver des «exemplaires physiques similaires» à des sculptures ou à des tableaux raffinés. Mais il ne l'est pas si on l'applique aux cas problématiques de l'art contemporain, où de simples objets de tous les jours peuvent devenir des œuvres d'art: typiquement, les *ready-mades* de Duchamp. Suivant cette interprétation, le *token* de *Porte-bouteilles* de Duchamp, par exemple, n'est pas identique à un simple porte-bouteilles: l'artiste a pris un porte-bouteilles particulier et l'a fait devenir, par un acte qu'on pourrait définir intentionnel

⁷⁰ Ces considérations évoquent de près celles de Margolis sur la question de la personne humaine et du rapport personne/corps physique. La personne possède, elle-aussi, des propriétés émergentes qui ne se trouvent pas dans le corps, mais elle ne peut pas être entièrement distincte pour autant du corps physique, en raison de certaines autres propriétés qui la rendent inséparable de lui. Cf. ID., «A Strategy for a Philosophy of Art», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 37, n° 4, 1979, pp. 445-454.

ou d'«indication», le *token* du «*type-Porte-bouteilles*». C'est comme si cet objet particulier avait perdu, d'une telle façon, son statut objectuel de «porte-bouteilles quelconque».

Si on comprend bien que *type* et *token* sont indissolubles, le problème est d'établir quel genre de rapport les unit. La réponse de Margolis à cette question est que le *type* est incorporé (*embodied*) dans le *token*, et l'un ne peut pas être séparé de l'autre: en les séparant on n'aurait plus l'œuvre d'art originale.

Si on détruisait le *token* de la *Vénus de Milo*, l'œuvre n'existerait plus, dans le sens que même le *type* abstrait aurait perdu son véhicule de manifestation. Si les conditions intentionnelles et culturelles pour la reconnaissance d'une certaine œuvre comme telle manquaient, il ne resterait qu'un support physique quelconque. Par exemple, si la dimension de partage qui reconnaît *Porte-bouteilles* comme une œuvre d'art n'existait plus, le support de *Porte-bouteilles* redeviendrait un banal porte-bouteilles.

Il faut encore préciser que, dans le cas des arts allographiques comme la littérature et la musique, la théorie de Margolis ne s'applique pas à chaque exemplaire particulier de l'œuvre d'art (chaque copie d'un roman, chaque exécution d'un morceau), ce qui est logique. Le binôme *type/token* est prévu pour le modèle notationnel qui est à l'origine des instanciations particulières: le texte écrit ou la partition.

Remarques sur la théorie de Margolis

L'idée fondamentale de Margolis est donc que les œuvres d'art sont des *particuliers abstraits* incorporés (*embodied*) dans des objets physiques et que cette relation de contenant et de contenu est indissoluble.

On peut considérer une telle position comme une sorte de compromis entre le platonisme et le nominalisme: le recours à la notion de *type* et à l'abstraction la rapproche du premier, mais le refus d'une subsistance du *type* indépendamment d'un *token* et la nécessité qu'il soit toujours incorporé dans un produit réalisé évoquent aussi un côté nominaliste. A notre sens, l'élément de l'incorporation n'est pas loin non plus des thèses aristotéliennes: la différence par rapport à celles-ci résiderait peut-être dans l'insistance sur le fait qu'il est impossible de retrouver un *type* distinct de son propre *token*, alors que forme et matière au sens aristotélien seraient, en ligne théorique,

séparables.

La théorie de Margolis présente des analogies évidentes avec celles qui interprètent les œuvres d'art comme des objets purement intentionnels. D'abord, le fait qu'une œuvre d'art, bien qu'elle appartienne à une catégorie différente de celle des objets physiques, doive être créée. Ensuite, le fait qu'il y ait un rapport si étroit entre elle et son support physique sans que ce fait implique pour autant une coïncidence.

Surtout, ce qui évoque de près les théories intentionnalistes est l'appel de Margolis à l'importance du contexte culturel et des actes intentionnels de l'artiste pour la détermination du statut d'une œuvre d'art. Pour qu'un simple objet, tel qu'un porte-bouteilles, devienne un *token*-d'un-*type*, un certain contexte culturel doit être prêt à le reconnaître et à l'accueillir, et un artiste doit le désigner par une série d'actes spécifiques pour le rendre une exemplification d'une œuvre d'art. Ces aspects, selon Margolis, caractérisent les entités qui sont émergentes ou qui sont produites par une culture: les œuvres d'art sont ontologiquement dépendantes puisqu'elles sont «introduites» à travers un processus euristique dans de simples objets ou dans des matériaux assemblés et traités en vue d'une finalité esthétique.

Le problème est, nous croyons, que ce concept d'incorporation devrait être mieux précisé et, surtout, nous n'avons pas l'impression qu'on puisse l'appliquer dans le même sens à tout genre d'œuvre d'art. Il est nécessaire de faire des distinctions. L'incorporation d'un tableau ou d'une sculpture dans leurs supports physiques paraît bien plus directe et littérale que celle d'une symphonie ou d'un roman dans les leurs. Cette considération pourrait sembler banale, mais elle ne l'est pas dans la mesure où Margolis ne fait pas de distinctions à propos de son critère d'incorporation selon les différentes typologies d'art.

Le sujet d'un tableau a une proximité avec l'aspect visible et les matériaux qui sont employés. Certes, les propriétés sont différentes car, en effet, des traits comme la perspective, la proportion des lignes, la verticalité de l'ensemble, etc. ne sont pas présents dans la matérialité qui s'offre à nos yeux, ils dérivent d'actes de synthèse de l'observateur. Plus profondément, les qualités esthétiques d'ordre supérieur ne peuvent clairement pas être réduites aux propriétés techniques. Néanmoins, le *type* qui émerge de l'observation d'un tableau, pour utiliser la terminologie de Margolis, a toujours une parenté, une proximité avec le visuel, bien qu'il ne puisse pas être aplati sur la simple apparence du support pictural.

Par contre, ce qui serait «incorporé» dans une partition musicale, l'est dans un

sens bien plus indirect et éloigné: une œuvre musicale et ses propriétés ne sont que symbolisées et suggérées par la notation musicale, et les actes d'interprétation et de synthèse d'un sujet doivent aller plus loin que dans le cas d'un tableau ou d'une sculpture pour atteindre la véritable œuvre.

La thèse de Margolis est très brillante et productive, simplement nous ne partageons pas complètement ce concept d'œuvre d'art «incorporée» dans son support physique: ou, plutôt, nous pourrions peut-être le partager s'il était mieux précisé, surtout concernant le discours sur la musique. L'image la plus appropriée pour une œuvre d'art nous paraît celle d'une entité qui serait le résultat d'une sorte de «projection» de la part du sujet récepteur (et, en premier lieu, de la part de l'artiste, bien entendu). Le support physique serait l'occasion de cette projection, il donnerait au sujet la matière première pour reproduire l'œuvre qui n'est présente qu'en puissance dans le fondement concret. Margolis, comme en général la plupart des philosophes analytiques, ne s'intéresse pas suffisamment au rôle, décisif à notre sens, du sujet, qui est censé reconstituer à chaque expérience l'œuvre d'art dans son intégralité. Nous pourrions être d'accord avec l'affirmation que l'œuvre est incorporée dans son support en tant que *type-d'un-token*, mais elle nous semble en tout cas incomplète, car sans l'intervention d'un sujet l'œuvre n'existerait que dans une acception limitée.

Nous allons maintenant discuter brièvement les lignes de l'ainsi dit aristotélisme musical, une position qu'on vient d'évoquer en parlant de Margolis.

1.3 L'aristotélisme musical

Kendall Walton et les «sound patterns»

Dans *The Presentation and Portrayal of Sound Patterns*⁷¹, Kendall Walton trace les lignes fondamentales de sa position dans le débat sur l'ontologie musicale, qui est considérée comme une forme d'aristotélisme⁷². L'aristotélisme et le platonisme musical adoptent deux différentes interprétations du concept de forme/essence: ils reprennent

⁷¹ WALTON K., «The Presentation and Portrayal of Sound Patterns», in ID., *In Other Shoes: Music, Metaphor, Empathy, Existence*, New York, Oxford University Press, 2015, pp. 230-247.

⁷² Lydia Goehr le décrit ainsi dans GOEHR L., *The Imaginary Museum of Musical Works*, op. cit., pp. 15-16.

vaguement celles qu'en donnent les deux grands philosophes grecs. Aristote reproche à son maître d'avoir inutilement prévu une dimension ultra-mondaine où trouveraient place les essences archétypiques des choses: en ce sens, les formes ne seraient rien d'autre que les «entités sensibles éternisées».

Ainsi, dans l'ontologie musicale moderne, si les deux théories, aristotélisme et platonisme, partagent le fait de considérer les œuvres musicales comme des entités abstraites, le socle se creuse quand il s'agit de donner une connotation et un statut à ces mêmes essences abstraites. Pour les platoniciens, comme on le verra mieux dans les paragraphes suivants, les œuvres sont des archétypes sonores (*sound patterns*) qui s'exemplifient dans les performances mais qui sont nettement distincts de celles-ci (et des partitions). Pour les aristotéliens, au contraire, elles sont des essences structurelles inhérentes aux performances et aux partitions, tout comme la forme, pour Aristote, est inhérente à la matière. L'implication très importante de cette conception est que ces formes s'expriment pleinement à travers les performances sonores: si elles ne se manifestaient pas dans leurs performances, elles n'existeraient pas au sens fort du terme.

Kendall Walton identifie justement une œuvre musicale avec ce qu'il appelle un «schéma sonore» (*sound pattern*), défini comme quelque chose que «[...] particular objects or events may fit or fail to fit (although the pattern itself is not a particular object or event)»⁷³. Par exemple, le drapeau américain est un schéma d'étoiles et lignes auquel un nombre indéfini d'objets, fort différents entre eux par taille, matériau, épaisseur, etc. peut se conformer. Quelque chose peut être conforme à un schéma de base s'il possède certaines propriétés fondamentales: dans le cas du drapeau américain, le fait d'être rectangulaire, avoir un certain nombre d'étoiles blanches sur fond bleu et un certain nombre de lignes rouges sur fond blanc.

L'œuvre musicale est donc un schéma de propriétés sonores fondamentales qu'une certaine exécution doit présenter pour résulter une performance correcte de celle-ci. Dans la tradition occidentale l'instrument pour établir les propriétés sonores fondamentales d'une œuvre est la partition. Néanmoins, il faut faire attention, selon Walton, à bien distinguer dans la partition ces éléments correspondant à des propriétés fondamentales de «simples» indications du compositeur pour une performance idéale

⁷³ WALTON K., «The Presentation and Portrayal of Sound Patterns», *op. cit.*, p. 231.

de l'œuvre⁷⁴.

Par la suite, Walton précise davantage sa conception: il ne faut pas croire qu'il existe un seul schéma pour chaque œuvre musicale, au contraire, une œuvre doit être conçue comme une superposition de différents schémas. Par exemple, on peut repérer le schéma des rythmes et des durées, ou le schéma des timbres, des dynamiques et des couleurs, etc. Un seul processus sonore peut s'adapter à plusieurs schémas différents, et chaque auditeur aura la disposition à mettre au premier plan un schéma plutôt qu'un autre.

Le fait de présenter une œuvre musicale comme une composition de plusieurs schémas partiels permet, selon lui, de clarifier le rapport problématique entre œuvre et exécutions.

L'exécution comme «portrait» de l'œuvre

Les exécutions ont la fonction fondamentale de *présenter* l'œuvre; cela revient à dire, selon Walton, qu'elles «donnent accès» à certains *patterns* de l'œuvre voire, dans les cas de performances excellentes, à la totalité des *patterns*. Mais cette caractérisation n'est pas suffisante pour rendre raison de la nature d'une exécution musicale: en se limitant à ces traits, on l'assimilerait, par exemple, à une copie manuscrite d'une œuvre littéraire, dont la seule finalité est, justement, de permettre l'accès à l'œuvre.

Au contraire, la musique est un art performatif et les exécutions concrètes jouent un rôle décisif dans la (ré)constitution chaque fois renouvelée d'une œuvre. Une performance ne se limite pas à présenter une œuvre, elle en «fait le portrait». Ce portrait pourra être plus ou moins réussi, et pourra se concentrer sur un certain aspect, par exemple la pulsation rythmique, ou sur un autre, comme la variété des timbres et des couleurs. Ce qui veut dire qu'une exécution pourra essayer de rendre un *pattern* plutôt qu'un autre. Il est évident que la richesse et la valeur d'une performance seront liées à la quantité de *patterns* qu'elle sera en mesure de «peindre» au mieux.

Cette idée de l'exécution musicale comme portrait (d'où une partie du titre de l'essai, «*Portrayal*») permet, selon Walton, de rendre raison du point de vue théorique de la grande souplesse et ambiguïté du rapport œuvre/exécutions. Une exécution où un interprète fait une fausse note est sans doute incorrecte, puisqu'elle ne respecte pas le

⁷⁴ Nous sommes pleinement d'accord avec cette position de Walton: nous y reviendrons quand nous parlerons plus en détail du rôle de la partition relativement au discours sur le fondement concret de l'œuvre musicale, dans le chapitre 3.

pattern fondamental de l'œuvre musicale en question, c'est-à-dire le schéma des notes établi par le compositeur. Pourtant, ce fait n'implique pas la conséquence théorique de «mettre hors jeu» cette exécution et de la considérer comme une non exécution, ainsi que le nominalisme rigide de Goodman le voudrait.

Dans un tel cas, on dira que cette exécution s'est éloignée des attentes du public, qui prévoyait une certaine note à un moment précis, et des intentions de l'interprète, qui envisageait de jouer cette note de manière correcte. Mais les intentions du musicien visant à garantir l'exécution correcte de cette note sont la seule chose qui compte, surtout si elles produisent une interprétation de grande valeur artistique: dans ce cas on peut parler d'un simple accident qui ne compromet pas la validité artistique de la performance.

Walton insiste sur le fait que le critère primaire pour la classification d'une exécution est la qualité et la fidélité du portrait qu'elle réussit à offrir de l'œuvre musicale en question. Par exemple, un morceau complexe du point de vue polyphonique comme une fugue de Bach demande une performance qui soit, tout d'abord, très explicite et claire dans la présentation des voix et de la dialectique entre elles. Une pièce de Debussy, au contraire, vit grâce aux couleurs instrumentales très spécifiques et subtiles qu'on devra, à chaque reprise, choisir et faire briller. Et ainsi de suite.

Remarques sur la théorie de Walton

Pourquoi parler, pour la théorie de Walton, d'«aristotélisme musical»? Le schéma de l'œuvre musicale qu'il présente peut évoquer, en effet, le modèle de la forme aristotélicienne: un modèle abstrait qui ne se réduit pas au côté matériel des entités mais qui, au même temps, ne pourrait pas subsister sans celui-ci. Le *pattern* musical se manifeste grâce aux exécutions (réussies), la partition n'étant qu'une trace potentielle. Walton parle, à vrai dire, de plusieurs *patterns* possibles: on peut les considérer comme des «sous-formes» de la forme fondamentale qui est l'œuvre. Qu'on parle d'un *pattern* ou d'un autre, il s'agit toujours de schémas disciplinant une matière sonore de base.

Comment classer ontologiquement ces *patterns* théorisés par Walton? Ici s'insère la critique générale sur la nature éphémère et difficile à concevoir de cette notion, car il ne s'agit ni d'un objet singulier, ni d'un événement: un *pattern* est l'ensemble hiérarchisé des indications instrumentales et des sons spécifiés dans la

partition qu'une exécution peut réussir à faire émerger ou pas.

Une ambiguïté de cette interprétation de la notion d'essence était déjà présente dans la théorie originaire d'Aristote, comme le remarque Lydia Goehr⁷⁵. L'essence ne semblerait pas pouvoir subsister sans une matière concrète qui la réalise (une performance, dans notre cas): cependant, le philosophe de Stagire parle d'une «existence secondaire» qui dériverait de l'existence primaire des entités concrètes auxquelles les formes sont inhérentes.

Il faudrait peut-être en déduire que les œuvres existeraient dans un sens secondaire, puisqu'elles sont des essences qui s'instancient dans une multiplicité d'entités tout en restant toujours égales à elles-mêmes. Elles subsisteraient en tant qu'entités dérivées, elles seraient en puissance, dans l'attente d'être pleinement réalisées par une performance concrète. Mais cet aspect est difficile à déterminer, et la nature de ces *patterns* telle que Walton la décrit semble posséder cette ambiguïté comme caractère constitutif. D'un côté ils ne s'expriment que dans les performances réussies, ce qui revient à dire qu'ils dépendent de celles-ci; mais, d'autre part, ils sembleraient jouir d'une existence séparée et autonome.

Nous ajouterions un autre motif d'insatisfaction dérivant des arguments de Walton: quand il parle de différents *patterns* pouvant être peints par une exécution, il nous semble mélanger deux plans, l'un plus strictement ontologique, l'autre esthétique. Si on affirme qu'une performance restitue avec efficacité le *pattern* rythmique d'une œuvre, et une autre le *pattern* des timbres, il y a le risque, nous semble-t-il, de multiplier et parcelliser l'œuvre. On veut bien que dans une exécution un certain *pattern* prévale sur le reste et il passe au premier plan, mais l'œuvre en tant qu'ensemble de rapports entre éléments sonores et non sonores reste toujours là, et reste la même. Il est possible que certains aspects, en raison d'une exécution déficitaire, soient très mal montrés, ou absolument pas soulignés, et qu'ils ne se présentent qu'à l'état d'ébauches. Mais il est impossible de les effacer, donc, d'un point de vue strictement ontologique, ils subsistent.

En d'autres termes, nous insistons sur le fait que l'œuvre musicale se montre toujours dans sa totalité derrière chaque exécution, indépendamment des schémas privilégiés ou de la valeur de celle-ci. Il est sans doute vrai que les performances peuvent différer, même de manière considérable, selon les aspects de l'œuvre qu'elles font émerger davantage et selon leur efficacité dans l'accomplissement de cette tâche.

⁷⁵ Dans GOEHR L., *The Imaginary Museum of Musical Works*, op. cit., p. 16.

Mais ces distinctions concernent moins le statut ontologique de ces exécutions et de l'œuvre musicale qu'un discours d'évaluation esthétique de la valeur de ces exécutions et des propriétés de l'œuvre.

Un autre point que Walton ne paraît pas remarquer suffisamment est la différenciation entre ce qu'une exécution est par elle-même et l'objet esthétique engendré dans l'expérience esthétique de chaque auditeur. Quand il affirme qu'une même exécution peut révéler différents *patterns* à différents auditeurs, nous croyons qu'il ne prévoit pas les nuances qu'un rapport auditeur/exécution/œuvre musicale peut présenter. Il est possible, par exemple, qu'une exécution soit particulièrement riche, qu'elle montre plusieurs aspects de l'œuvre au même temps, mais qu'un auditeur, en raison de limites personnelles ou par manque d'attention, ne se concentre que sur un seul de ces aspects dans l'écoute. Il est aussi possible, inversement, qu'une exécution soit plate et fade, mais que l'auditeur, en raison d'une connaissance approfondie de l'œuvre en question, «complète» et améliore cette exécution sans s'en rendre complètement compte.

La voie qu'une exécution suit pour «faire le portrait» d'une œuvre a été fixée une fois pour toutes dans un enregistrement, ou, dans le cas d'une interprétation *live*, se donne comme unique, accomplie, et reste dans la mémoire du public. Bien que reconstruire un enregistrement ou une performance comme processus objectifs soit, peut-être, le but ultime et le plus souhaitable d'une expérience esthétique réellement approfondie, en réalité plusieurs concrétisations ont lieu, plus ou moins différentes entre elles, même à partir de l'écoute d'une exécution unique et «partagée» par de nombreux auditeurs. La variabilité indéfinie des expériences esthétiques individuelles dépend, entre autres, du fait que les actes de synthèse (intentionnels) d'un auditeur pour reconstruire et faire revivre une exécution peuvent se concentrer sur un aspect ou sur un autre, puisque retrouver toutes les nuances d'une performance dans leur globalité est impossible. Mais cette limitation ne concerne que le côté subjectif de l'expérience: elle ne concerne que la concrétisation particulière qui se produit à l'occasion de chaque expérience esthétique d'écoute. L'exécution, elle, tout comme l'œuvre, maintient son caractère compact, accompli.

Dans l'univers analytique l'aristotélisme musical est sans doute la position la plus proche de notre vision du statut des œuvres musicales. Mais la notion théorisée par Walton de schéma n'est pas facile à définir du point de vue ontologique: surtout,

l'introduction d'une ample série de schémas possibles nous laisse perplexes car elle paraît conduire à une multiplication d'entités qui est toujours à éviter. L'intervention de la catégorie des objets purement intentionnels peut, à notre avis, fournir des réponses à ces questions et, dans un certain sens, «compléter» et mieux préciser les réflexions aristotéliennes, qui restent très valables.

Ce qui manque sont, une fois de plus, les éléments de la conscience et de l'intentionnalité, qui doivent rentrer dans le discours ontologique et y jouer un rôle fondateur. Cela est encore plus vrai dans le domaine de l'art, où parler d'essences d'un point de vue purement objectif signifie ignorer à quel point elles sont en osmose avec des éléments fluides comme la culture, l'histoire, le goût, les mœurs.

La théorie de Walton, comme celle de la plupart des philosophes analytiques, parle d'œuvres en tant que paradigmes sonores, qui seraient composés de sons et de propriétés d'autre genre exemplifiées par les indications de la partition. Cette vision, à différence du nominalisme, place l'œuvre sur un plan ultérieur par rapport à la partition, donc elle est, à notre sens, plus adhérente à la réalité et à la pratique musicale. Sa limite, comme dans le cas du platonisme, est de prétendre que la musique telle que nous tous la connaissons équivaille à un ensemble de paramètres structurels, règlementés par une série de propriétés, comme s'il s'agissait d'une équation mathématique. Comme nous l'avons déjà montré en parlant du nominalisme, il existe tout un côté de la musique qui ne peut se réduire ni à la simple notation, ni à l'ensemble des formations sonores conçu dans l'abstraction. Ce côté n'est pas uniquement représenté par les vécus subjectifs de la musique (écoute, performance, etc.), ce qui serait une manière bien naïve d'argumenter. Comme nous avons commencé à mettre en relief dans la partie sur le nominalisme, même les propriétés musicales dans leur forme la plus accomplie débordent des sons, de simples propriétés sonores et des indications notationnelles.

Tout ce discours sera encore plus clair et trouvera plus de légitimité en affrontant le grand sujet du platonisme musical, que nous avons voulu garder pour la fin de ce premier chapitre.

1.4 Le platonisme musical

Introduction

Comme nous avons anticipé dans l'introduction de cette thèse, le discours sur le platonisme musical va constituer la partie la plus importante de ce chapitre. Dans l'ontologie musicale contemporaine, en effet, la vision platonicienne est celle qui s'éloigne le plus de notre position intentionnaliste pour plusieurs raisons: l'une de celles-ci est cet objectivisme fort qui la caractérise et que nous refusons. Nous allons l'approfondir plus que ce qu'on a fait pour les autres théories pour pouvoir en montrer toutes les contradictions et donner ainsi plus de force et de validité au «pôle opposé et alternatif» constitué par nos convictions.

Les représentants principaux de ce courant de pensée sont Nicholas Wolterstorff, Gregory Currie, Peter Kivy et, avec des limitations importantes, Jerrold Levinson. Nous allons nous concentrer sur les deux derniers, puisqu'ils occupent une position de premier plan dans le débat actuel et leurs voix ont un poids et une influence considérables dans l'esthétique analytique.

Nous ne nous attarderons pas sur la théorie de Currie, une fois de plus en raison de l'impossibilité de tout traiter dans un travail de ce genre. Quant à Wolterstorff, ses argumentations se rapprochent, dans la substance, de celles de Kivy: son trait distinctif, l'aspect normatif qu'il confère aux types abstraits des œuvres musicales, sera abordé et discuté au moment de s'occuper du problème de la règle relativement à la pratique musicale.

Le platonisme musical⁷⁶ considère les œuvres musicales comme des universels existant *ab aeterno*; la manière d'interpréter ces universels varie d'un philosophe à l'autre, le dénominateur commun étant l'idée qu'ils se présentent comme des structures de sons. Le problème est comprendre en quoi consisteraient exactement ces structures sonores: on y reviendra par la suite.

Les archétypes des œuvres musicales, en tant qu'universels, existent avant l'activité du compositeur, et subsistent même après qu'une œuvre est tombée dans l'oubli. Une structure sonore existe indépendamment du fait que des exécutions ou des

⁷⁶ Pour un aperçu général du platonisme musical, cf. *ibidem*, p. 14 et suivantes.

partitions correspondantes soient produites ou pas.

La prérogative du platonisme suscitant un grand nombre de discussions est justement la conviction qu'une œuvre musicale ne peut pas être littéralement créée: elle est plutôt découverte, dans le sens que son compositeur découvre sa structure sonore de base qui existe en tant qu'idéalité.

Voyons, maintenant, plus en détail les points nodaux du platonisme musical.

Types, genres ou universels?

Wolterstorff et Kivy considèrent les œuvres musicales comme des types abstraits constitués de structures sonores⁷⁷. Concentrons-nous sur les thèses du second. Kivy les rapproche explicitement des entités mathématiques comme les nombres et se refait à la célèbre théorisation du binôme *type/token* de Peirce pour expliquer le rapport entre les œuvres et leurs instanciations⁷⁸. Au-delà de l'interprétation de Kivy, il est intéressant de se demander laquelle des classifications métaphysiques «traditionnelles» s'adapterait mieux à une conception de l'œuvre musicale comme entité abstraite et éternelle: type, genre ou universel?

Dans les universels et les genres on perd par définition toute spécificité, individualité, particularité. Il s'agit de catégorisations pouvant classifier plusieurs choses bien différentes entre elles, alors que le modèle d'une œuvre musicale, par exemple «le-paradigme-de-la-Vème-Symphonie-de-Beethoven», nécessite forcément d'instanciations ontologiquement bien déterminées et similaires entre elles. On ne peut pas rapprocher la généralité des genres et des universels traditionnels de celle d'une œuvre musicale.

La notion de type se montre donc comme la plus appropriée pour décrire ces entités. Déjà Platon et Aristote parlaient de «type» comme forme, modèle, schéma: un ensemble de caractéristiques pouvant être reproduit par un nombre indéfini d'exemplaires.

⁷⁷ Kivy expose et développe son point de vue sur l'ontologie musicale dans plusieurs écrits: KIVY P., «Il platonismo in musica: una sorta di difesa», traduction italienne de Salis F., in Kobau P., Matteucci G., Velotti S. (éds.), *Estetica e filosofia analitica*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 151-174; ID., «Platonism in Music: Another Kind of Defense», in *American Philosophical Quarterly*, vol. 24, n° 3, 1987, pp. 245-252 ; et ID., *Filosofia della musica*, op. cit., pp. 243-269. Nous allons prendre en considération surtout le premier, car on y retrouve déjà tous les aspects fondamentaux, les autres textes n'offrant que des reprises et des approfondissements de questions plus spécifiques. Les thèses de Wolterstorff se trouvent dans WOLTERSTORFF N., «Toward an Ontology of Artworks», in Margolis J. (éd.), *Philosophy Looks at the Arts*, op. cit., pp. 229-252.

⁷⁸ Cf. KIVY P., *Filosofia della musica*, op. cit., p. 251 et suivantes.

En dépit de l'appellatif de «platoniciens», néanmoins, les philosophes qui nous intéressent ici ne se rattachent jamais de manière explicite aux arguments métaphysiques bien connus de Platon. En effet, si on conçoit un morceau de musique comme existant *ab aeterno*, la notion de *type* proposée par Peirce est sans doute la plus adéquate pour décrire une entité si particulière comme l'œuvre musicale.

Dans l'interprétation de Peirce le *type* est une forme signifiante définie qui doit prendre corps dans un *token*; il est individuel mais il ne coïncide ni avec une chose singulière, ni avec un événement ou une occurrence concrète. Par exemple, l'article «le» est un type de la langue française qui ne peut pas être vu ou écouté car il n'est pas un événement individuel. Les notions de *type* et de *token* avaient été conçues à l'origine spécifiquement pour les questions linguistiques. Pourtant, elles ont révélé tout de suite une telle souplesse et une telle utilité que les philosophes n'ont pas hésité à les décliner dans tous les domaines possibles.

Tel est le cas de l'ainsi dit platonisme musical, qui s'y inspire pour offrir une réponse convaincante au problème de la nature de l'œuvre musicale. Tout comme le modèle du *type* décrit par Peirce, en effet, une œuvre musicale comme la Vème Symphonie de Beethoven n'est pas en soi visible ou écoutable, mais elle l'est juste quand se manifeste dans des instanciations telles que les partitions ou les exécutions instrumentales. Contrairement au genre et à l'universel, en plus, le type dans l'acception précisée semblerait garantir une préservation de toutes ces propriétés spécifiques d'une œuvre qui lui appartiennent même dans sa forme la plus abstraite et qui en font une entité à l'individualité très singulière et irréductible.

Mais c'est là, en réalité, que tous les problèmes commencent, puisque se servir des notions de *type/token* que Peirce avait appliquées au plan du langage nous paraît bien plus difficile dans un discours sur les œuvres d'art. Il est possible de concevoir l'archétype, l'«idée», disons, de l'article «le» comme quelque chose de supérieur qui transcende ses occurrences individuelles. Il s'agirait d'une entité logique dépourvue de matérialité, donc de quelque chose qu'on ne peut pas écouter ou visualiser comme chaque article «le» présent dans des textes.

Par contre, tout devient plus problématique dans un domaine comme celui des œuvres musicales. La Vème Symphonie de Beethoven possède certaines propriétés sonores et esthétiques qu'on peut retrouver dans chaque exécution et dans chaque reproduction écrite: alors, comment définir exactement le type, l'idée de cette symphonie? Comment il faut concevoir ces mêmes propriétés dans une dimension

métaphysique? On devrait se figurer l'idée de la symphonie comme un ensemble de sons «résonnant» *ab aeterno* quelque part, dans une autre dimension, dans l'attente que Beethoven le découvre? Il nous semble non seulement grossier, mais vraiment incorrect de présenter la chose de cette façon: il s'agirait d'un rapprochement substantiel entre le plan physique et le plan métaphysique car, au fond, on finirait par s'imaginer les mêmes propriétés physiques de la symphonie dont on fait l'expérience «déplacées» dans une autre dimension. Les propriétés, dans cette déclinaison, seraient associées à *la* symphonie, au modèle parfait qu'aucune instanciation ne pourra jamais atteindre et «achever» complètement⁷⁹.

Il n'est pas sans intérêt d'assumer Platon comme point de départ, car c'est lui qui a introduit dans la pensée occidentale la dualité entre plan physique et plan métaphysique. L'objection à cette digression pourrait être que, comme on a affirmé plus haut, le platonisme musical n'est un platonisme que de nom, dans la substance il ne s'occupe pas de problèmes ontologiques strictement platoniciens. L'objection est sans doute très juste, simplement nous trouvons que l'un des nœuds essentiels du platonisme musical est exactement la nécessité de clarifier la nature des rapports entre l'idée/*type* de l'œuvre musicale et ses occurrences/*tokens*. Sans une réflexion sur cet aspect, tout est destiné à demeurer assez vague.

Chaque idée, pour Platon, est une unité dans la multiplicité: chaque instanciation participe de l'idée, qui se réfléchit donc dans chaque instanciation sans pourtant y être concrètement présente. Pour parvenir à la connaissance intellectuelle de l'idée, il faut un mouvement dialectique de la pensée, une *synopsis* qui réduise la multiplicité des exemplaires matériels d'une idée à leur modèle unique. La détermination conceptuelle d'une idée, sa «visualisation» intellectuelle, si on peut s'exprimer ainsi, est problématique à cause de la difficulté d'éclairer une fois pour toutes le rapport ontologique entre l'idée et ses instanciations.

Les instanciations sont juste de pâles imitations de l'idée? Dans ce cas, l'idée serait située sur un autre plan qualitatif par rapport à la réalité physique, donc elle résulterait insaisissable. Ou l'imitation serait à interpréter comme proche d'un point de vue qualitatif mais colloquée plus en bas sur une échelle quantitative? Ou, troisième solution, vu que le monde physique est entre l'être et le non-être, chaque exemplaire sensible aurait en soi une partie du véritable être de l'idée, donc il participerait de

⁷⁹ On retrouve ici l'écho de la critique déjà évoquée qu'Aristote adresse à Platon d'avoir prévu des idées qui n'étaient rien d'autre que «des entités sensibles idéalisées».

l'idée? Déjà Platon s'était retrouvé face à l'alternative entre *mimèsis* et *methexis*; la discussion de ces problèmes demanderait une thèse à part, on va se limiter à reprendre une remarque critique de Joseph Margolis touchant spécifiquement au problème de la relation type/instanciations. Cette critique met l'accent sur l'une des difficultés décisives surgissant des arguments du platonisme musical.

Types abstraits et propriétés concrètes

Dans *Platonism in Music: a Kind of Defense* le point de départ de Kivy est une objection de Joseph Margolis, à l'apparence très simpliste, au platonisme de Wolterstorff: une œuvre d'art ne peut pas être un universel, puisqu'elle possède des propriétés physiques et sensibles⁸⁰. La musique est quelque chose qu'on entend, elle peut sonner douce ou agressive: il devrait être possible d'attribuer de telles propriétés directement à une œuvre, mais selon la théorie de Wolterstorff (et de Kivy) cela est littéralement impossible, car un type ne peut pas sonner doux ou agressif, ni peut être entendu.

La réponse de Kivy à cette objection est la suivante:

Mais à ce propos [*l'impossibilité d'attribuer une propriété physique à un type abstrait*] il faudrait remarquer que quand nous affirmons «le lion mâle a la crinière», sans faire référence à un lion spécifique, nous employons une locution analogue [*à celle, par exemple, que les symphonies Sturm und Drang de Haydn sont passionnées*]; et nous avons l'intuition d'effectuer un certain genre de caractérisation, à la fois, du lion et de ses instanciations individuelles, sans penser si une entité «logique» puisse avoir une crinière ou pas. Quand nous disons «la *Symphonie 49* de Haydn est passionnée» nous disons sans doute que toute instanciation correcte de celle-ci - c'est-à-dire toute exécution - est passionnée. Mais, en plus, nous affirmons que la nature de l'œuvre (qu'il s'agisse d'un genre ou d'un universel) prévoit qu'elle soit instanciée de façon correcte uniquement par des exécutions passionnées. Donc, nous sommes en train de dire quelque chose *sur l'œuvre* (interprétée comme un universel ou un type): nous sommes en train de lui prédiquer la passion, bien que nous ne disions pas qu'elle a la propriété acoustiquement perçue d'être passionnée⁸¹.

⁸⁰ L'objection de Margolis est argumentée dans MARGOLIS J., *Art and Philosophy*, London, Harvester Wheatsheaf, 1980, p. 29 et suivantes.

⁸¹ KIVY P., «Il platonismo in musica: una sorta di difesa», *op. cit.*, traduction française par nous, p. 154.

Kivy interprète le type comme une entité logique plutôt que comme une véritable idée platonicienne. Sa réponse à Margolis fait appel à la fluidité inévitable entre le plan logique et les nécessités pratiques car, effectivement, il existera toujours un écart entre ces deux. Mais, tout de même, l'impression est qu'on concède trop à l'indétermination. Certaines questions directement liées à l'objection restent ouvertes.

Kivy précise qu'on est obligé d'attribuer à une œuvre musicale des propriétés comme le fait d'être passionnée, tout comme on dit qu'un lion a la crinière de façon abstraite: il affirme, en gros, qu'il est possible d'attribuer à des entités logiques des propriétés de l'expérience sensible sans les rendre, pour autant, des entités concrètes.

Si nous comprenons bien sa position, l'essence de l'œuvre musicale serait son type logique, cet ensemble unique de rapports sonores qui fait d'une œuvre musicale ce qu'elle est. Cela voudrait dire qu'il faut abstraire de toute apparence acoustique des sons et les considérer dans leurs rapports mathématiques purs? Nous doutons que cette opération soit correcte: les sons sont des unités acoustiques, on peut très bien les transcrire, «les représenter», disons, dans leur essence mathématique, mais est-ce qu'on peut théoriser sans problèmes que les sons, dans leur matérialité concrète, viennent après les déterminations mathématiques et dépendent de ces dernières? La structure sonore se réduirait à l'ensemble des rapports numériques entre les sons, elle serait une sorte d'«âme mathématique»? Dans ce cas on pourrait concevoir brutalement cette structure comme ceci: un son, suivi par un autre son, suivi par encore un autre son, etc., où les sons peuvent aussi se présenter superposés. On ne parlerait donc pas des sons comme des unités physico-acoustiques, mais comme des «traductions mathématiques» de ces mêmes unités. On aurait des schémas, des diagrammes, pour ainsi dire, des structures analogues à des formules mathématiques, à des lois de la physique. Kivy, d'ailleurs, n'hésite pas, par la suite, à proposer une analogie avec le monde des sciences et des mathématiques, même si ce rapprochement concerne plutôt l'activité du compositeur.

Suivant cette interprétation, la Vème Symphonie de Beethoven existerait toujours, même indépendamment et au-delà de ses exécutions ou partitions, car elle serait cette série de rapports, de combinaisons mathématiques subsistant de façon inéliminable. Nous n'aurions pas l'obligation d'introduire une dimension métaphysique de genre platonicien, pas plus que pour les lois de la physique et les formulations mathématiques, qui ne «flottent pas quelque part» mais persistent, justement, dans un sens purement logique.

Il est sûr qu'on ne pourrait pas littéralement attribuer à cette structure des propriétés telles que le caractère passionné ou la brutalité des timbres, vu qu'on parlerait d'une dimension précédant tout cela, une dimension abstraite. La solution de Kivy est problématique: même en concédant un compromis entre plan logique et plan de l'intuition, donc en ne voulant pas être stérilement pointilleux, quand il dit qu'on peut parler d'un lion à la crinière et d'une œuvre passionnée sans pourtant s'adresser à aucune entité déterminée, il fait un discours logique/ontologique ou psychologique?

Kivy se tient en suspension entre ces deux plans, comme le prouve ce qu'il affirme par la suite:

Il me semble que cela pourrait être suffisant pour rejoindre notre intuition selon laquelle, quand nous disons que la symphonie n. 49 de Haydn est passionnée, nous sommes en train de dire quelque chose non seulement sur les exécutions correctes de l'œuvre, mais aussi sur l'œuvre en elle-même, bien que la passion soit une propriété acoustiquement perçue, alors que les universels ou les types ne sont pas acoustiquement perçus ou, disons mieux, ils le sont à travers leurs instanciations, par exemple les exécutions. Si ce n'était pas comme cela, il serait effectivement bizarre d'être accusé d'une erreur logique pour avoir dit que le lion mâle a la crinière, vu qu'aux espèces ou aux genres naturels ne poussent pas les poils.

Parler de l'«exécution d'une œuvre» sonne comme si nous parlions de deux choses: de l'exécution et de l'œuvre, l'une desquelles *est* pour l'autre, comme dans l'expression «une copie de l'originale». Mais un lion individuel ne remplace pas le type: il en est une *instanciation*. Par analogie, entendre l'exécution d'une œuvre équivaut à entendre l'œuvre: à entendre l'œuvre, non pas un remplaçant de celle-ci. L'exécution est une *instanciation* de l'œuvre, non pas un remplaçant de celle-ci; et faire une affirmation sur l'œuvre équivaut à faire une affirmation sur ses instanciations. Il me semble que, si nous faisons réellement fonctionner dans un sens psychologique le platonisme musical, la distance entre théorie et intuition se réduit de manière considérable⁸².

Le discours devient ici, à notre sens, bien trop simpliste: le rapport entre une œuvre et ses exécutions est difficile à déterminer, et Kivy introduit une notion, celle d'instanciation, qu'il n'explique pas vraiment et qui donc n'est pas suffisante pour apporter des clarifications.

⁸² *Ibidem*, traduction française par nous, pp. 154-155.

Nous avons voulu citer ce long passage car il nous semble très important. En gros, Kivy se sert du sens commun: il est normal de parler de «lions poilus» ou de «symphonies passionnées» en ne voulant pas s'adresser à des exemplaires particuliers, donc il est possible d'imaginer un morceau de musique passionné sans retomber pour autant dans un cas concret, dans une instanciation. Nous faisons ainsi «fonctionner dans un sens psychologique» le platonisme.

Cependant, cette dernière solution engendre de nouvelles questions. Si on pense à un lion, on pense à quelque chose avec des qualités, on visualise le lion dans notre esprit. La position de Kivy paraît reprendre le concept de *synopsis* platonicienne: notre concept de lion est une subsumption de tous les lions dont on a fait l'expérience. Mais alors le philosophe américain veut dire que *le* lion est cette image synoptique que chacun de nous se fait d'un lion? Il semble que cette explication puisse fonctionner sur un plan, si on peut s'exprimer ainsi, de «classification des entités»: on fait abstraction de différents lions et on retrouve l'«espèce-lion».

Ici nous voyons clairement les problèmes dérivant du fait des ne pas distinguer entre genres, types et universels: si nous voulions simplement reconstruire une espèce universelle de toutes les instanciations d'une œuvre musicale, ou clarifier l'idée mentale que nous nous formons *à partir* de nos expériences d'une œuvre, on pourrait se dire satisfait. Cependant, ce n'est pas notre but: nous voulons savoir qu'est-ce qu'une œuvre musicale du point de vue ontologique.

Suivre le sens commun est dangereux ici: le sens commun fait quelque chose sans s'interroger sur ce qu'il est en train de faire et en restant dans l'indétermination. Kivy a raison quand il affirme que, en faisant référence à une œuvre passionnée, nous tous comprenons de quoi on parle et nous nous faisons comprendre. Mais, concrètement, *savons-nous* de quoi on parle? Kivy dit: «Quand nous disons que la symphonie n. 49 de Haydn est passionnée, nous sommes en train de dire quelque chose non seulement sur les exécutions correctes de l'œuvre, mais aussi sur l'œuvre en elle-même [...]». On peut se trouver d'accord sur ce point, nous parlons de l'œuvre en elle-même: mais, justement, qu'est-ce que l'œuvre en elle-même? On ne pourra sûrement pas dire que l'idée d'une certaine œuvre que nous avons constituée dans notre esprit, suite à nos expériences des instanciations, *est* littéralement cette œuvre. Le cœur du problème est qu'on ne se contente pas de savoir comment nous pouvons penser abstraitement une œuvre, on veut connaître sa «source ontologique»; ou, plutôt, c'est le platonisme qui s'embarque dans cette quête.

Dans le cas du lion et de l'image mentale qu'on s'en fait, on ne prétend pas que cette image renvoie à la présence d'un quelconque archétype de lion existant réellement. Cela, on pourrait dire, parce que les créatures naturelles en général se présentent à l'homme depuis toujours comme indépendantes de lui, «exemplaire par exemplaire», donc on ne sent pas l'exigence pressante d'une autre explication par rapport à celles généalogiques et évolutives. Mais dans le cas d'une œuvre musicale, le discours est très différent: elle est une production humaine et on n'est pas face à un processus selon lequel, à partir d'un premier exemplaire d'œuvre produit, toutes les autres manifestations (exécutions, partitions, enregistrements) s'enchaînent l'une après l'autre. Il est évident qu'on est autorisé à croire que le compositeur a produit, ou rendu manifeste, un calque, un archétype, un modèle inépuisable et éternel qui est la source et la référence de toute occurrence.

Le concept d'un lion est la synthèse des expériences particulières qu'on a faites autour de la figure du lion. Le lion est une entité concrète, avant même d'être une créature vivante, donc on ne pourra pas croire qu'un concept de lion renvoie à quelque chose de plus qu'une entité logique.

Le problème d'une œuvre musicale est que sa nature est très vague: en tant que composition de sons, elle a un côté volatile, mystérieux. La suggestion platonicienne est donc très forte: quand on «fait résonner» un morceau de musique dans notre tête, tout est tellement vif, consistant, qu'on aurait envie de croire que cet «ensemble résonnant» existe, subsiste ontologiquement quelque part. Nous ne saurions pas dire s'il faut se servir de l'adverbe «ontologiquement», ou «concrètement», ou «logiquement», car nous ne saurions pas dire à quelle sorte de dimension renvoie cette tentation, ce sentiment d'existence.

Tout ce qu'on a dit paraît banal si on pense simplement que chaque image évoquée est associée à des caractères visuels, tactiles, etc. très forts et déterminés dérivant de l'expérience: où serait le mystère alors? Il suffirait de cataloguer de telles images comme constructions dérivant d'expériences sensibles de tout genre. Le constat évident est que, si on n'écouterait jamais aucune œuvre musicale, elle ne pourrait pas «résonner en nous»: l'idée qu'on a en nous est une synthèse des expériences concrètes. Mais toute la subtilité de la théorie platonicienne est, pour utiliser un langage un peu solennel, dans l'idée que derrière une image à l'apparence soumise entièrement à la vie sensible se cache une vérité existant *ab aeterno*: on ne peut pas l'étiqueter «simplement» comme une production humaine circonstanciée dont notre imagination

s'est formé un phantasme et notre intellect s'est constitué un concept suite à plusieurs expériences.

Donc, en suivant cette suggestion, si nous écoutons la Vème Symphonie de Beethoven nous ne faisons pas l'expérience de quelque chose d'événementiel et soumis à l'arbitre humain: on nous rend manifeste quelque chose qui existait, pour ainsi dire, «sous nos yeux ou autour de nos oreilles», mais dont on ne se serait jamais rendu compte sans le génie de Beethoven qui l'a trouvé et dévoilé⁸³.

Etant donné les paramètres physiques des sons (et les différents systèmes de notes à un niveau successif), toutes les combinaisons possibles entre ces éléments existent depuis toujours: voilà l'essence de la position platonicienne.

Or, la question majeure qu'on doit se poser relativement à ce modèle platonicien est la suivante: de quelle façon existent ces «sons» qui composent toutes les œuvres musicales possibles? Et, au niveau successif, de quelle manière existent les notes?

La nature de la structure sonore

Une première difficulté est, pour nous, que ces penseurs platoniciens comme Kivy et Wolterstorff ne donnent jamais l'impression de préciser nettement s'ils parlent de sons dans une acception originaire de «paramètres physiques» ou de notes appartenant à des paradigmes historiques codifiés. La différence n'est pas sans importance, car les secondes présupposent toute une série de processus historiques qui ne s'adapte pas aisément à l'idée de la présence de structures sonores éternelles. On reviendra sur cet aspect: remarquons juste que le manque de précision à ce propos est un premier témoignage de l'approximation qui caractérise souvent la vision des choses du platonisme musical.

Laissons de côté cette question et parlons en général de «sons». Nous croyons que trois options sont possibles pour expliquer l'existence des sons composant la structure sonore archétypique telle que les platoniciens la conçoivent: ils pourraient exister dans un sens (1) concret, (2) métaphysique ou (3) logique.

1) Les sons/éléments sonores à la base d'une structure sonore pourraient exister concrètement, comme la physique nous les décrit: des phénomènes acoustiques produits par des vibrations, par la voix ou par le chant de certains animaux. Mais, dans ce cas

⁸³ On reviendra sur l'alternative entre création musicale et découverte dans les paragraphes suivants.

vaguement «ésotérique», les composantes d'une structure sonore résonneraient quelque part, dans une dimension imprécisée, comme si on parlait de l'harmonie des sphères des pythagoriciens?

Le problème insoluble est que les sons rentrent dans un ordre temporel, ils sont des processus (même un son individuel dure dans le temps), et l'archétype d'une œuvre musicale ne peut pas être une instance, un phénomène concret qui nous échapperait, qui serait dans un «ailleurs» indéfini. Un phénomène temporel est forcément délimité du point de vue de la durée, donc, même dans le cas d'une manifestation concrète qui ne nous était pas donnée directement, on aurait à faire à une manifestation passagère, qui ne pourrait pas être cette essence ontologique que les platoniciens recherchent.

Il semble prouvé qu'il est nécessaire de colloquer l'œuvre musicale sur un plan non concret, immatériel, pour que le paradigme ne soit pas une occurrence temporelle confondue avec les autres. Il reste, alors, le plan métaphysique et le plan logique.

2) Il est assez équivoque de séparer le plan logique du plan métaphysique, car on pourrait très bien colloquer les principes logiques, avec les nombres, les figures géométriques et les lois de la physique, sur un plan unique. La philosophie est loin d'être constante sur la détermination de ce qu'on doit attribuer à un plan ou à un autre. Les philosophes analytiques comme Kivy ou Wolterstorff colloquent les lois physiques, les structures sonores, les nombres, etc. sur un plan dit «métaphysique», mais il n'est pas clair s'ils leur donnent une consistance ontologique. On pourrait parler d'une idée d'une œuvre musicale possédant un véritable statut ontologique, exactement comme les idées platoniciennes. Dans ce cas, en plus, l'œuvre archétypique aurait une priorité ontologique sur les occurrences, car elle serait incorruptible et éternelle: toutes ces propriétés qu'on retrouve de manière relative dans les instanciations seraient présentes dans le modèle de façon absolue.

Mais cette dernière détermination est problématique, parce qu'un grand nombre de propriétés esthétiques sont de nature variable et multiforme: on peut écouter dix versions d'une symphonie, toutes passionnées comme elle le prévoit, et pourtant très différentes car l'approche des exécuteurs est toujours différente, malgré on ait toujours comme résultat quelque chose de passionné. Alors quelle serait la passion présente dans la «symphonie idéale»? Une sorte de «moyenne mathématique»? Kivy en parle comme d'une propriété dans une acception logique, ce qui amène à croire qu'il entende cette modélisation dans le sens d'une «formulation logico-mathématique», un «archétype de

consignes exécutives», sans prévoir pour elle de véritables propriétés physico-acoustiques.

De toute manière, une œuvre musicale en tant qu'entité métaphysique «au sens traditionnel» semble difficile à concevoir: étant donné qu'une œuvre musicale n'a pas une présence tout entière et immédiate, mais elle est faite de plusieurs phases consécutives, comment concevoir son archétype métaphysique? La conciliation entre le déploiement et le caractère compact d'une idée apparaît problématique, il serait nécessaire de la théoriser d'une manière adéquate.

Mais, encore plus à l'origine, nous avouons notre incapacité de nous imaginer un «son métaphysique» si on prétend qu'il soit différent d'un son exprimé dans sa pure âme mathématique.

On parvient donc forcément au sens logique.

3) L'archétype musical conçu dans un sens logique serait une sorte de réduction mathématique, une «équation qui *est* pour quelque chose d'autre, c'est-à-dire pour les rapports sonores modélisés». Si on suit cette hypothèse, on est amené à s'interroger sur la nature de cette structure: on peut lui prédiquer toutes ces propriétés qu'on est habitué à prédiquer de l'œuvre musicale?

Après un long détour, on revient à nouveau à l'objection décisive de Margolis. A la rigueur, si on concevait une pure formulation mathématique, telle qu'une loi scientifique, on y retrouverait des superpositions et des successions d'unités acoustiques. Par «unités acoustiques» nous entendons des sortes de groupes de paramètres sonores définissant les ondes produites par chaque son (fréquence, longueur d'onde, amplitude, etc.). Cette «âme structurelle/mathématique» équivaldrait à une indication de successions et superpositions de vibrations sonores: comment pouvoir y ajouter des déterminations comme les accentuations, les liaisons, sans compter tout ce qui est associé au timbre des instruments (cette dimension fait abstraction de toute spécification instrumentale)?

Pensons à la notion de *legato* ou, plus en général, d'un certain phrasé *cantabile* avec une mélodie coulante et liée (la propriété esthétique de «douceur» en serait directement impliquée): le *legato* est quelque chose qui ne peut pas être donné objectivement et indépendamment de la conception et de l'action d'un sujet humain. Pour unir des notes dans une seule ligne arrondie et continue, un acte de tension expressive d'une conscience est nécessaire, car sinon les notes toutes seules resteraient

toujours des unités juxtaposées, quoi qu'il arrive.

Or, un *legato* n'est pas en soi une propriété esthétique, mais il fait sans doute partie intégrante de l'essence d'une œuvre et il contribue de manière décisive à engendrer une certaine propriété esthétique: si on l'éliminait, on n'aurait plus la même œuvre.

On pourrait éventuellement imaginer une structure sonore comme pure juxtaposition de sons, qui précède toute détermination esthétique ultérieure, mais ce n'est clairement pas la position des platoniciens, car pour eux le type d'une œuvre *est* l'œuvre au sens plein. Voilà pourquoi ils s'exposent facilement aux critiques de Margolis ou à notre remarque analogue sur une propriété comme le *legato*.

Un aspect strictement complémentaire à ce genre de remarques est qu'une propriété comme le *legato* ne peut pas être attribuée à un type logique, et en plus elle demande au moins une instanciation pour être attribuée à l'œuvre. Si le *legato* est subordonné à un quelconque acte de façonnage humain (exécution instrumentale ou purement mentale, chant, idéation, etc.), il ne peut littéralement pas exister indépendamment de cet acte.

A notre avis, il faudrait théoriser le processus de cette manière: le compositeur conçoit une certaine ligne sonore, et il la conçoit liée, mais c'est précisément au moment de cette première conception que les notes/sons sont soustraits à leur simple juxtaposition abstraite (dans un modèle platonicien) et raccordés dans une ligne, une vague musicale. Ensuite, à partir de cette idéation du compositeur, l'archétype est fixé dans une partition ou, disons, fixé *en tant qu'archétype avec les spécifications esthétiques et les consignes pour une instanciation correcte de l'œuvre*.

Un platonicien pourrait objecter que même une détermination comme le *legato* serait repérable dans une pure formulation mathématique, et précisément dans le fait qu'il n'y aurait pas des micro-pauses, des micro-interruptions, des sauts entre les sons (effets créés par le non-*legato* ou le *staccato*) mais «chaque son ne s'évanouirait qu'au moment de la manifestation du suivant». Notre réponse serait que le *legato* est encore plus que tout cela: des sons qui se succèdent dans un enchaînement de durées, sans aucun «interstice» de temps entre eux, ne sont pas encore suffisants pour un effet de *legato*, ils pourraient produire simplement une succession mécanique. C'est le geste, aussi bien de la voix que du corps de l'instrumentiste, qui transcende la juxtaposition pure et raide des sonorités et en fait un phrasé, une ligne unifiée et conséquente. Ou, pour ne pas retomber dans l'exécution (ce qui serait contestable aussi), c'est la tension

de synthèse de la conscience qui relie une série de sons dans une continuité d'ordre supérieur, indiquée par le signe de liaison.

On voit bien qu'aucune des conceptions de la structure sonore d'une œuvre n'est à l'abri de difficultés insolubles. Certes, il est également possible qu'aucune de celles-ci réponde de manière convenable à la vision de Kivy, mais il est difficile de le savoir, vu le manque d'éclaircissements détaillés de sa part en relation à cette question de première importance.

La critique de Margolis concernant l'application des propriétés esthétiques reste valable, et la solution de Kivy mettant ensemble plan ontologique, plan psychologique et sens commun n'arrive pas à la désamorcer réellement.

Kivy a raison d'affirmer qu'une symphonie est passionnée dans un sens objectif, absolu, indépendant de l'adéquation d'innombrables instanciations. Sauf que son obstination à vouloir défendre de l'autre côté cette idée d'une essence de l'œuvre qui serait dans un idéaltype logique ou métaphysique rend impossible l'attribution de ces propriétés à l'œuvre en elle-même. On peut concevoir des sons dans leurs purs rapports mathématiques, mais est-ce qu'il peut exister une codification mathématique du caractère *dolce* ou passionné? On peut dire qu'elle existe, si on veut, mais on se rendra vite compte qu'on fait une affirmation complètement vide et indéterminée.

Comment la propriété du «passionné» existe de façon absolue, idéale? Le concept de «perfection d'une propriété», de la présence d'une propriété dans un degré fixe, parfait, cristallisé n'a pas un sens bien déterminé. On peut dire que le caractère passionné appartient à une œuvre, mais ce caractère ne se manifestera que dans des exécutions ou des reproductions singulières. L'idée qu'on s'est faite d'une symphonie passionnée est la somme de nos expériences, n'est pas équivalente à *la* symphonie en tant que modèle logique. En ce sens, l'idée du compositeur n'y équivaut pas non plus, parce qu'une telle idée (mais il faudrait plutôt parler de simple image mentale) est aussi, en quelque sorte, une instanciation.

On peut constater toute la complexité de ces questions que Kivy croit pouvoir éluder avec aisance. Si on suit la vision platonicienne, on s'égaré rapidement dans les paradoxes. A ces difficultés s'ajoute en plus celle de la création musicale.

La codification d'une œuvre qui dérive d'une découverte, comme le dira plus tard Kivy, est un simple dévoilement d'un archétype éternel? Si la réponse est oui, comment résoudre la question des propriétés esthétiques? On ne peut pas dire, suivant

l'objection de Margolis, que ces propriétés sont inscrites dans le type: elles sont alors ajoutées par le compositeur au moment de la découverte? Mais si on prétend que ces propriétés soient strictement liées à l'essence d'une œuvre, on devra dire que le compositeur a au moins partiellement créé l'œuvre *ex novo*. Si un platonicien disait que la position des propriétés revient à la «découverte» de la structure sonore, alors il vaudrait mieux expliquer cette notion de découverte car, au-delà de l'emploi du mot «découverte», il nous semble que le concept qui lui est connecté n'est pas éclairci de façon assez détaillée. Le fait de dire qu'un compositeur découvre la structure sonore, pour nous, ne résout pas complètement le problème de la production musicale, car trop de passages du processus restent obscurs.

Mais voyons maintenant plus en détail la question de la création musicale dans la perspective platonicienne.

La question de la création musicale: le poids des conventions

Comme nous avons écrit à plusieurs reprises, l'une des difficultés majeures liées au platonisme concerne le problème de la nature de l'activité du compositeur. Si on pose l'essence des œuvres musicales dans des types éternels, il est impossible de parler d'une création musicale au sens fort, puisque toutes les combinaisons sonores données préexistent à la vie du compositeur. Il n'est donc pas correct de parler de création, il s'agit plutôt d'une découverte de quelque chose qui subsistait déjà.

[...] si Mozart découvrit sa musique, en lieu de l'inventer, une telle découverte fut aussi complexe, l'entrelacement entre découverte et invention fut aussi fort que pour la découverte de la vitesse de la lumière de la part de Michelson, ou pour le théorème de l'incomplet de Gödel, ou pour les groupes de permutation de Galois et Abel. Donc, je ne suggère pas nécessairement que Mozart était moins un inventeur ou un créateur qu'un découvreur. Ce que je suggère est qu'il serait plus plausible de penser à ces œuvres comme à des objets platoniciens d'un certain type et, par conséquent, à des choses qui auraient pu ne pas exister. Mais tout comme inventer n'est pas entièrement un faire, découvrir n'est pas entièrement un trouver: une découverte, quelques soient sa complexité et son sens, est au même temps une invention, c'est-à-dire une création⁸⁴.

⁸⁴ *Ibidem*, traduction française par nous, pp. 156-157.

Kivy a raison quand il affirme que le rapport entre «création» et «découverte» est très flou. Nous ajouterions que même les notions de «création» et de «découverte» présentent mille déclinaisons, mille nuances différentes. Simplement, on ne peut pas prétendre de tout résumer dans un seul concept, voire dans un seul mot. Le processus de composition est quelque chose de tellement polymorphe et subjectif qu'il est difficile de le réduire à une notion commune et générale. Il serait insensé d'attribuer la notion de création absolue à un compositeur, exactement comme il est insensé de l'attribuer à n'importe quel acte de production humaine. On crée toujours à partir d'un matériau donc, si on veut, il s'agit toujours de façonner une matière de départ. Mais on voit très bien l'insatisfaction qui dérive de ces définitions trop générales: on pourra parler de création dans d'autres sens, avec d'autres nuances, on repérera mille formes de création.

Or, un compositeur élabore un matériau sonore qui lui est donné, c'est une évidence. Même si on imaginait un compositeur qui conçoit tout mentalement, sans un travail pratique à l'instrument ou à la table, ce «matériau mental» serait quand-même tiré de son expérience, de son éducation technico-musicale, de l'esprit et du style de son époque. Voilà déjà, à notre sens, une difficulté par rapport à la position platonicienne: une œuvre musicale est plongée dans son époque et possède toujours des modèles culturels de référence.

Cette considération est insuffisante en soi, car on pourrait nous répondre que tous les types de toutes les œuvres sont «déjà prévus» *ab aeterno*. Donc, même l'observation que le matériau d'un Mozart n'est pas «naturel» mais il est le fruit d'une évolution historique pourrait être repoussée en disant que tout, l'évolution historique aussi, est logiquement inscrit dans les possibilités infinies des archétypes. Nous admettons que, face à des arguments de telle sorte, on serait impuissant. Néanmoins, l'impression est que, de cette façon, cet élément du type devient une sorte de «joker», de passepartout bon pour toute situation: un élément théoriquement impossible à démonter complètement mais, au même temps, très général et amorphe⁸⁵.

Si on concédait que les sons de la tonalité ne sont pas des sons naturels, mais des élaborations artificielles sorties d'un long processus historique, il faudrait en conclure que le compositeur n'opère pas à partir d'un matériau naturel, ou d'un domaine logique ou métaphysique, mais il est inséré dans une contingence historique. Au même temps,

⁸⁵ Cela pourrait faire penser au discours de fameuses «qualités occultes, métaphysiques», les vertus «aristotéliennes» dont on se servait comme d'un «bonus» conceptuel pour tout expliquer et, finalement, ne rien expliquer de façon analytique et satisfaisante.

le discours se révèle plus subtil qu'il ne le paraît au premier abord. Il ne faut pas penser, de façon naïve, que les sons ne sont pas naturels car ne se manifestent pas en nature tels qu'on les connaît. Ils correspondent effectivement à des séries précises de paramètres acoustiques: ils ne sont pas littéralement créés par les hommes, on peut les voir comme quelque chose qui était déjà présent dans le spectre infini des nuances de la nature et que les individus ont dévoilé.

En ce cas, nous dirions que l'homme a amené à l'acte une potentialité. Mais la question est: il faut donc parler d'existence ou, mieux, de préexistence au sens strict, ou ce n'est qu'une existence potentielle? Nous croyons que cette question touche, une fois de plus, au problème de la conscience: est-ce que ces sons existent *de facto* ou, sans l'action, la perception, l'intelligence des hommes, ils n'existeraient jamais? Nous sommes orientés vers la seconde possibilité: sans l'activité d'une conscience, il existerait toujours des bruits dans la nature, mais pas de sons constituant un système consolidé historiquement par l'activité humaine comme le sont les notes du système tonal.

Voilà pourquoi, à notre sens, il est absurde de supposer une existence *ab aeterno* des structures sonores, vu la relation si stricte que les œuvres musicales entretiennent avec leur époque de référence. Il s'agit d'un autre niveau d'approche conceptuelle par rapport au niveau des lois de la nature, vu qu'on parle de créations artistiques. Les lois de la nature comme la loi de gravitation, bien qu'elles aient été découvertes à un moment précis, peuvent être considérées, d'une certaine façon, comme éternellement inscrites dans la régularité et la cyclicité des phénomènes. La régularité des phénomènes physiques, codifiable dans une loi, n'est pas de la même nature que la régularité d'une œuvre musicale. On pourrait concéder que cette dernière puisse s'exprimer aussi dans une sorte de loi mathématique, mais ce fait ne doit pas nous amener à penser que cette structure précise de phénomènes sonores qui est une œuvre musicale doive forcément exister *ab aeterno* quelque part, dans l'attente d'être objectivée par une conscience tout comme les phénomènes de la physique. Si une loi physique a un reflet concret et immédiat dans la répétitivité des phénomènes qu'elle exprime, où on pourrait colloquer les formations sonores de la structure d'une œuvre musicale?

Une théorie moins frappante serait celle qui interprète les œuvres musicales comme des possibilités de combinaisons de sons, mais des possibilités implicites. Par «implicites» on entend «soumises au fait qu'un certain système musical existe» (le

système tonal, le système dodécaphonique, etc.) et qu'il mette à disposition, comme arrière-plan formatif et culturel d'un compositeur, un certain matériau de base. Levinson dit quelque chose de ce genre, mais il propose d'autres «corollaires» de cette théorie qui sont discutables: on y reviendra dans les paragraphes successifs.

Le compositeur n'opère pas simplement à partir d'unités atomiques comme les sons (ce que les platoniciens sembleraient toujours prétendre), mais à partir des pratiques conventionnelles auxquelles il a été formé. En laissant de côté les expérimentations du XX siècle, on peut dire que, dans la tradition de la musique occidentale, les compositeurs apprenaient tout d'abord les grandes règles générales de l'harmonie, ce qui était permis, ce qui était «interdit» (les fameuses quintes et octaves parallèles ou directes sont un exemple de ce que l'harmonie traditionnelle interdit). Mais, au même temps, ils étaient en contact avec les modes, les usages, les conventions compositionnelles de leur époque. La grandeur d'un compositeur réside aussi, et surtout, dans le fait de se servir de conventions et de modèles communs de son époque d'une façon unique et infiniment originale.

D'où le constat, très facile à faire même pour les profanes, d'une forte ressemblance entre le style d'un Mozart et celui de la multitude innombrable de ses contemporains. Plusieurs tournures cadentielles, plusieurs refrains rythmiques, plusieurs lignes mélodiques ont forcément le même goût dans de nombreuses productions de la même époque mais, tout comme en littérature et dans les autres arts, les intuitions des grands émergent, se distinguent pour plus de génialité et d'originalité. Il est évident que certains passages, disons, intermédiaires, de raccord entre les thèmes principaux, s'ils étaient isolés du contexte de l'œuvre d'un Mozart pourraient donner l'impression d'être interchangeables avec des passages analogues des œuvres de compositeurs mineurs. La génialité est, bien-sûr, dans l'idéation de thèmes et mélodies inoubliables, mais aussi dans la capacité de combiner et réarranger, pour ainsi dire, une trame harmonique et un matériau déjà présents à l'arrière-plan de la scolarité musicale officielle.

Pour être encore plus précis, on pourrait dire que la composition d'une œuvre consiste, pour une part, dans l'idéation d'un thème et, d'autre part, dans la combinaison et la disposition d'éléments d'élaboration de ce thème (ou de plusieurs autres thèmes): mais ces éléments sont partiellement émergents et ils sont inhérents aux conventions et aux styles de l'époque du compositeur⁸⁶. Dans un sens général, il est évident qu'une

⁸⁶ On reviendra sur ce discours dans le chapitre 3.

composition est implicite (en parlant de la tradition tonale) dans les 7 notes de la gamme tonale et dans toutes leurs combinaisons possibles: mais il serait irréaliste de concevoir la composition comme un processus partant d'une table rase. Ces notes, pour n'importe quel compositeur, sont déjà «insérées» dans des macrostructures conventionnelles, des sortes de *patterns* recourant dans les règles générales d'école (typiquement, les cadences harmoniques, les alternances et les élaborations des thèmes). L'aspect d'originalité (vu que Kivy insiste sur ce concept) réside dans le «libre jeu» que le compositeur exerce à partir de ce qu'on a «déjà entendu» et des contraintes de la convention.

La question de la création musicale: génie artistique et découverte scientifique

Le rapprochement de Kivy entre la découverte scientifique et l'activité du compositeur n'est pas très heureux, et le fait de le refuser n'implique absolument pas un rabaissement de la dignité de la première, comme il dénonce avec emphase. Il est simplement trop approximatif d'associer si facilement l'activité du compositeur à celle du scientifique.

Considérons les choses de plus près. La revendication de Kivy semble imparable. En gros, il dit, la génialité n'est pas dans une absurde idée romantique de création *ex nihilo*, mais dans la capacité, propre à une intelligence fine et brillante, de voir plus loin que les autres communs mortels, d'apercevoir des rapports, des lois, des relations entre les choses que les autres ne voient pas.

Un exemple de loi reconstruite par un esprit génial est la loi de la gravitation formulée par Newton. Pour parler d'une façon un peu simpliste, on peut dire que Newton a déduit cette loi à partir de l'observation d'un certain «comportement» régulier et recourant des corps physiques, donc qu'il a su interpréter correctement un ensemble de phénomènes objectifs pris en considération par lui et par l'univers scientifique tout entier. Là aussi, il serait naïf d'imaginer une approche univoque et directe des phénomènes observés: dans la science, comme dans toute autre discipline, il existe un «philtre» essentiel représenté par la tradition, par le contexte des expériences contemporaines, par la communauté d'autres experts.

Mais, tout de même, en admettant que le parcours qui conduit à la découverte d'une loi soit fait aussi des travaux des autres, des échecs, de la multitude des expériences précédentes, on peut dire que cette loi est la traduction directe de certains

phénomènes, elle est l'essai d'en fixer théoriquement la régularité et la récurrence. La gravitation «était là», existait avant que des hommes puissent l'observer et la traduire en loi mathématique, car le «comportement» des corps qui en fait l'objet se produit indépendamment de notre existence⁸⁷.

Le point nodal est ceci: l'objet de la loi de Newton existe en acte, concrètement, il a une nécessité, qu'on veuille attribuer cette nécessité à une substance des phénomènes ou à nos «schémas conceptuels» qu'on applique à l'univers. Par contre, est-ce qu'on peut dire la même chose à propos d'une œuvre musicale ou, plus originairement, d'une structure sonore? Nous croyons que non, pour toutes ces difficultés qu'on a montrées dans les paragraphes précédents, mais aussi, plus simplement, pour l'absence en elle de cyclicité, régularité, nécessité.

Si la régularité des phénomènes physiques nous autorise à affirmer qu'il existe une loi éternelle inscrite dans les phénomènes et dans la constitution des corps matériels, et nous autorise à parler d'une découverte dans le cas d'un scientifique, où serait la nécessité de l'association des sons dans un sens plutôt que dans un autre? On voit bien que, encore plus à l'origine de la question, déjà problématique, de la naturalité, de l'existence directe en nature des notes tonales ou modales, se pose la question de l'objectivité et de la nécessité logique des structures sonores.

L'attribut «implicite» peut être interprété dans des sens bien différents. On peut dire que la loi de la gravitation était dans l'attente d'être explicitée car elle était implicite dans la régularité de l'attraction des corps, mais on peut dire, dans le même sens, que la structure sonore d'une œuvre musicale est implicite dans les notes, dans l'attente d'être découverte? Si on reconnaissait qu'une différence substantielle subsiste entre ces deux «façons d'être implicite», on aurait déjà fait un pas important en faveur de notre argumentation.

Une nécessité «naturelle» pourrait résider, peut-être, dans les harmoniques majeurs et mineurs qui émanent de chaque son de la gamme tonale. Une autre nécessité inscrite dans le matériau de base pourrait être, par exemple, la résolution d'une dissonance ou d'une certaine cadence harmonique, mais, dans ce cas, il faudrait parler plutôt d'une nécessité dictée par l'évolution historique.

⁸⁷ En réalité, la légitimité de cette conception est discutable, car on pourrait se demander si une loi existe absolument, ou si elle n'est pas liée plutôt à une nécessité de schématisation propre à l'intelligence humaine. Plus profondément, les dernières découvertes de la physique quantique prouvent clairement la naïveté de vouloir tracer une séparation nette entre le sujet observateur et l'objet observé, puisque ce dernier, tel qui nous apparaît, est déjà influencé et modifié par le seul fait d'entrer en contact avec nous. Mais, pour ce que nous voudrions montrer ici, nous pouvons laisser de côté ces questions majeures.

En admettant tout cela, sur quoi s'appuierait la nécessité de la présence, disons, de la structuration logique déjà inscrite quelque part *ab aeterno* d'une certaine combinaison d'éléments sonores? La raison forte est, certes, la raison qui motive Kivy et Wolterstorff à choisir une perspective platonicienne, c'est-à-dire l'exigence d'expliquer la persistance d'une œuvre musicale au-delà de ses occurrences. Mais cette persistance, évidemment, est manifeste *à partir* de la création/découverte, il s'agit donc d'une nécessité déduite *a posteriori*. Il est impossible de repérer des raisons intrinsèques, émergeant de toute évidence d'une œuvre musicale et de sa structure sonore, qui fassent office de nécessité et impliquent une existence éternelle et abstraite.

Si on imagine un compositeur dans l'acte de produire quelque chose, on l'imagine confronté à un certain patrimoine musical dont il s'est nourri. Cette remarque est décisive si on la voit du côté du matériau sonore, des «outils compositionnels». Un compositeur ne crée pas *ex nihilo*, comme le dit Kivy, mais, au bout du compte, c'est une constatation banale: nous ajouterions qu'il ne crée pas sans préjugés et sans une référence à l'expérience de son contexte, voire de la tradition, ou de certains auteurs qui lui seraient particulièrement chers, et ainsi de suite.

Cette instance est, à notre sens, valable dans *tous* les cas: elle est plus facile à détecter dans des contextes de continuité, privés de ruptures systémiques, comme la tradition de la tonalité, mais elle existe aussi dans le panorama riche de révolutions musicales du XX siècle. Prenons le premier cas de rupture systémique et totale avec la grammaire tonale: la dodécaphonie. Schönberg même a souligné à plusieurs reprises qu'il se colloquait dans la continuité de grandes écoles du passé et que sa rupture avec la tonalité était simplement la conséquence directe de la volonté de débordement vers le nouveau qui était très forte déjà dans Wagner, Mahler et plein d'autres.

Sans rentrer dans les détails, dans tout mouvement musical, même dans les plus destructifs, iconoclastes et anarchiques, on pourrait repérer une tendance dialectique à l'égard d'un autre mouvement ou, plus en général, à l'égard de la tradition. Nous ne faisons pas simplement allusion à de vagues discours de poétique, d'idéaux programmatiques d'école: notre argument engage directement le matériau compositionnel et son emploi. L'arrière-plan compositionnel existe quoi qu'il arrive, on ne peut pas le nier: même s'il était ouvertement nié, il resterait tout de même comme expérience de vie, comme héritage culturel inconscient.

La créativité, si on ne veut pas parler de création, est dans la capacité de plier le matériau proposé par l'histoire à sa propre sensibilité et à sa propre personnalité: dans

ce verbe «plier» nous ferions rentrer toute sorte de poétique, de la composition au sens plus classique à la déconstruction des sons des mouvements contemporains. Juste, l'espace de découverte/création apparaît toujours comme très complexe et modifié artificiellement quand un compositeur «s'y présente».

Mozart est allé beaucoup plus loin que ces contemporains, il a partiellement innové, mais aussi partiellement maintenu ces mêmes styles et langages propres à son époque. On peut dire qu'il a réalisé des possibilités implicites dans les sons et dans les tournures stylistiques de son temps, mais nous attribuons à l'adjectif «implicites» le sens qui suit: en admettant qu'il existe des tournures et des éléments conventionnels, on peut envisager des possibilités infinies de combiner et d'enchaîner différemment ces éléments. Mais les réalisations finales (=œuvres musicales) *n'existent pas d'une façon actualisée en tant que modèles logiques ou métaphysiques, si Mozart n'avait pas existé, elles n'auraient jamais existé en aucun sens.*

Il est sûr que si on se limite à revendiquer une idée romantique et générale de création artistique, les platoniciens peuvent aisément la démanteler et en montrer les naïvetés, les contradictions. Nous souhaiterions alors opposer à la notion de découverte musicale une constatation s'appuyant aussi sur le sens commun, mais d'une façon différente.

Dans une œuvre de Mozart on sent sa personnalité et son style même dans les moindres détails: le caractère d'une mélodie, un certain rythme récurant, une certaine manière de traiter un phrasé, etc. On peut dire que la personnalité mozartienne est présente et vivide presque dans chaque note. Dans ce cas, le sens commun aurait raison, pourrait «dicter la loi», montrer la direction correcte à la réflexion. En écoutant un passage d'une œuvre de Mozart, on a envie de faire des remarques de ce genre: «Ce passage est typiquement mozartien, cette mélodie, cette façon de traiter le rythme, d'introduire la cadence, tout cela, c'est Mozart ».

Si on écoute une œuvre du génie de Salzburg, on y reconnaît la signature unique de l'auteur pour un certain nombre de raisons, des raisons intimement liées à la forme et à l'essence sonores de l'œuvre. Nous avons parlé d'un constat du sens commun, mais il serait réductif de se limiter à ce niveau: même les critiques musicaux et les musiciens ont cette réaction à l'écoute.

Il est évident que personne ne pensera ou dira quelque chose de ce genre: «Le génie de Mozart nous a fait découvrir, nous a manifesté cette possibilité, cette combinaison de sons: son génie consiste à avoir trouvé cette structure abstraite

qu'autrement nous serait restée éternellement obscure». Quand Levinson parle de la nécessité de défendre le concept «populaire» de création, il veut dire, nous croyons, que personne n'écouterait un passage de Mozart en pensant que ce passage avait une existence indépendante et que Mozart l'aurait découvert.

Mais cela n'est pas encore suffisant, car le philosophe platonicien pourrait rebattre (comme, en effet, le fait) que la finalité de la philosophie est d'aller au-delà des croyances trop vagues du sens commun ou, plutôt, au-delà des pensées pas assez conscientes des non-philosophes (pour y comprendre aussi les critiques musicaux et les musiciens), et de parvenir analytiquement à l'origine atomique des concepts. Et une réflexion attentive montre qu'on ne crée pas les sons, les formations de notes, les phrases musicales, etc.: il est plus correct de parler d'une découverte des possibilités d'association et de disposition. Au fond, quand on parle de «la manière de Mozart de traiter un certain dessin sonore» on sous-entend que ce dessin est déjà là, préexiste objectivement, sauf qu'on prononce des phrases et on se sert de certains concepts sans y prêter suffisamment attention. Kivy dit qu'en parlant de découverte on ne prive la figure d'un compositeur d'aucun aspect de sa génialité: il n'est pas honteux d'être rapproché d'un génie de la découverte scientifique comme Newton.

Mais nous voudrions montrer que si, il y aurait une privation, et le montrer d'une manière différente qu'en faisant simplement appel au sens commun ou à une notion romantique de création artistique. Rapprocher le scientifique du musicien est approximatif, on l'a souligné, et nous voudrions mettre en évidence ici encore une autre raison pour laquelle ce rapprochement est inadéquat.

Prenons, à nouveau, la loi de gravitation: on sera d'accord avec nous que la génialité qui en a permis la formulation est dans l'esprit de déduction, dans une observation attentive des phénomènes, dans la réutilisation et la synthèse des remarques scientifiques et des lois précédentes, etc. Mais quelqu'un pourra dire que la génialité de Newton est, littéralement, *dans* la loi? Nous parlons, là oui, d'une affirmation qui soit supportée par une analyse conceptuelle attentive, car le sens commun pourrait facilement parler d'une «génialité de la loi», sans que cette remarque veuille communiquer rien de plus précis que l'admiration romantique pour la génialité de la figure de Newton.

La loi est le résultat d'un processus, elle est froide, objective, neutre et impersonnelle. Si on veut faire une constatation qui ne soit pas vague et on est conscient des dynamiques qui se cachent derrière cette loi, *on pourra dire que la*

personnalité de Newton est dans cette loi seulement dans un sens indirect et allusif. Alors qu'à l'intérieur d'une œuvre musicale la personnalité est repérable un peu partout dans la forme générale et dans la matière sonore.

En ce sens la perspective platonicienne effacerait tout cela: Kivy a beau parler de «génialité de la découverte», mais cette génialité serait suffisante pour rendre justice au compositeur? Si on suppose que les structures sonores existent *ab aeterno*, la personnalité du compositeur qu'on reconnaît dans chaque passage d'une pièce serait, en réalité, une propriété objective existant au même titre *ab aeterno* avec le matériau auquel elle est liée.

Donc, en gros, voici les *véritables* conséquences de la perspective platonicienne. On nous dit: «Vous entendez un thème de Mozart, vous trouvez que la personnalité de ce compositeur et son style émanent de ce thème: vous avez raison de remarquer tout cela, mais sachez que c'est une erreur, une naïveté du sens commun de croire que Mozart ait créé *ex novo* ce thème, car les sons et leurs associations ne sont pas des éléments qu'on puisse littéralement créer. Il suffit de remplacer la notion naïve de création par celle de découverte pour interpréter l'idée d'œuvre musicale sans apories et difficultés logiques, sans que la figure du compositeur perde de son prestige».

Cependant, si on dit qu'une œuvre existait avant son instanciation de la part d'un compositeur, l'implication inévitable est qu'aussi ce qu'on appelle «la personnalité et le style d'un compositeur» ou, en tout cas, une partie de ceux-ci, existaient avant l'activité du compositeur même. Cela peut paraître paradoxal, mais c'est, à notre avis, une conséquence directe des argumentations platoniciennes. La personnalité d'un auteur, au sens profond, on la perçoit *dans* une œuvre, c'est-à-dire dans la structure sonore, dans la succession des sons ou, si on veut, dans le choix d'une certaine succession et pas d'une autre. Franchement, nous ne voyons pas trop comment et où elle pourrait se manifester autrement.

Selon le platonisme, le mérite du compositeur se réduit au fait d'avoir dévoilé une certaine entité dans laquelle les éléments qu'on attribue à sa pure subjectivité sont déjà présents. Le génie du compositeur est dans la recherche, dans les essais de combinaison des notes, dans l'expérimentation harmonique, etc. Ce génie n'est pas diminué par la postulation de la préexistence des combinaisons, car l'arbitre de l'artiste est, justement, dans ses choix définitifs, dans sa volonté d'opter pour une solution plutôt que pour une autre. Le fait que tout soit inscrit «quelque part» n'implique pas par nécessité qu'un artiste soit prédéterminé dans ses choix.

Bref, *la longue et laborieuse recherche de composition est interprétable dans le sens d'une longue et laborieuse découverte, simplement, non pas une découverte «d'un seul trait», mais une découverte graduelle, faite d'essais, erreurs, choix.* Dans cette acception, il faut convenir que le sens commun en aurait de quoi être frustré: on ne pourrait plus parler de personnalité, de création au sens strict, car l'œuvre «serait là depuis toujours avec toutes ses propriétés sonores, donc aussi avec les éléments du style et de la personnalité de son auteur».

Mais nous tirons de cette idée de découverte aussi une conséquence plus profonde. On voit clairement comme cette notion est tellement élargie qu'elle fait plutôt penser à un processus créatif. C'est précisément ce qu'on a anticipé plus haut et qu'on voulait prouver, c'est-à-dire la fluidité et l'équivocité de ces concepts de création (au sens absolu) et de découverte musicale.

Ces deux notions sont trop vagues et indéterminées, elles ne s'orientent pas assez sur l'exigence de décrire le processus compositionnel en lui-même. Au bout du compte il s'agit de concepts si généraux et abstraits qu'ils deviennent presque interchangeables: Kivy montre, à raison, que toute création est aussi une découverte, et *vice versa*. Le risque est de tomber dans une simple question verbale de dispute de mots, parce que les différents philosophes ne sont pas d'accord sur quelle caractérisation donner aux différents aspects de l'activité d'un compositeur. Surtout, ils montrent (Levinson aussi, comme on le verra bientôt) de n'avoir pas analysé en profondeur le sens et les dynamiques de la composition musicale.

Dans ces pages, on a insisté sur l'influence que des facteurs «autres» par rapport à la musique ont sur l'activité d'un compositeur, et on a souligné comme la théorie platonicienne des types abstraits rend les œuvres, en quelque sorte, «impermeables» à cette influence. Cependant, il existe, dans le cadre du platonisme, une position tout à fait exceptionnelle, celle de Jerrold Levinson.

Dans la philosophie de l'art de Levinson, l'histoire joue un rôle essentiel: pour formuler une définition de l'art, en effet, Levinson se sert justement de l'ancrage d'une certaine forme d'art dans son contexte historico-culturel et de sa référence directe à la tradition qui la précède⁸⁸.

L'importance qu'il tribute à l'élément de l'historicité et, surtout, à la création

⁸⁸ Une discussion approfondie de ces aspects se trouve dans LEVINSON J., «Defining Art Historically», in ID., *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics* [Music, Art, and Metaphysics par la suite], Ithaca, Cornell University Press, 1990, pp. 3-25.

artistique, amène Levinson à proposer une déclinaison très particulière du platonisme, qu'il est très important de prendre en considération à ce point du discours⁸⁹.

Le «quasi-platonisme» de Jerrold Levinson: le «type créé»

Les thèses principales de Levinson au sujet de l'ontologie musicale sont exposées dans son essai fondamental *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*⁹⁰. Il est revenu sur certains points à plusieurs reprises mais, comme dans le cas de Kivy, il n'a pas modifié sensiblement ses positions de 1990⁹¹.

Levinson refuse les notions de type employées par Kivy et Wolterstorff pour caractériser le statut ontologique des œuvres musicales, et cela en raison de toutes ces difficultés qui ont fait l'objet de notre discussion précédente. Comme alternative, il introduit dans son essai la notion aussi révolutionnaire que problématique de «type créé». Une œuvre est un type dans le sens qu'elle est un modèle, une entité distincte de ses instanciations concrètes ne pouvant pas être réduite à celles-ci ou à la partition. Mais, au même temps, une œuvre ne peut pas subsister indépendamment de l'activité du compositeur. Elle ne peut pas être un type au sens «traditionnel», un type absolu, car elle n'existe pas depuis toujours, elle vient à l'existence suite à l'acte d'indication/création du compositeur, elle est un type à partir de cet acte.

Nous simplifions l'argumentation, qui est très nuancée et riche de subtilités logiques, pour atteindre le cœur de la question: Levinson accepte l'existence de structures mathématiques pures (la structure sonore d'une symphonie, ou la structure géométrique d'un bâtiment), mais refuse le fait d'identifier ces structures pures avec les œuvres qui leur correspondent. Pour cette raison, il reste platonicien, puisqu'il prévoit tout de même un paradigme logico-mathématique qui serait la source et le modèle de référence: non seulement il le prévoit, mais il considère son existence comme une nécessité inévitable et sa négation comme une absurdité.

Il précise ce point décisif dans une note très importante⁹², où il soutient qu'un grand nombre de problèmes dériverait de la confusion que certains font entre les

⁸⁹ Lydia Goehr parle à cet égard de «quasi-platonisme». Cf. GOEHR L., *The Imaginary Museum of Musical Works*, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁰ LEVINSON J., «Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?», in ID., *L'art, la musique et l'histoire*, traduction française de Cometti J.P. et Pouivet R., Paris, Éditions de l'éclat, 1998, pp. 44-76.

⁹¹ Concernant la production successive, un approfondissement de certaines problématiques et une série de réponses aux nombreuses objections se retrouvent dans ID., «What a musical Work is, Again», in ID., *Music, Art, and Metaphysics*, *op. cit.*, pp. 215-263.

⁹² Cf. ID., «Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?», *op. cit.*, note n° 9 p. 47.

«constructions» et les «structures»: les premières, pour exister, doivent avoir été construites, les secondes peuvent exister *ab aeterno* sans la nécessité d'êtreinstanciées. Il fournit l'exemple du Pont de Brooklyn: le Pont de Brooklyn est une construction et comme telle il incorpore une structure. Le pont, lui, n'existait pas avant sa construction, mais la structure géométrique qu'il incorpore a toujours existé: elle n'exige aucune construction qui l'instancie.

Les considérations autour du pont, du concept de structure et de celui de construction sont très convaincantes. Cependant, deux difficultés, à notre avis, surgissent lorsqu'on essaie de les adapter à l'œuvre musicale.

1) Le passage d'une entité «spatiale» telle qu'un pont à une entité «déployée temporellement» telle qu'une structure sonore se fait si aisément? Nous croyons que non: un pont, même si conçu dans sa nudité structurelle/géométrique, a une présence compacte; une structure sonore (l'équivalent pour une œuvre musicale de l'âme géométrique du pont) ne l'a pas.

Il serait possible, à la limite, de concevoir une structure sonore comme une sorte de réduction, de plan d'une œuvre? Donc quelque chose comme un schéma, un paradigme mathématique? On a déjà avancée cette hypothèse dans les paragraphes précédents. Dans ce cas, on pourrait l'imaginer grossièrement comme un «graphique» reproduisant les aspects essentiels d'une œuvre, un peu comme ces réductions sommaires qu'on fait dans l'analyse musicale. Cette possibilité serait comparable à l'abstraction des types mathématiques. Mais ce n'est sûrement pas une possibilité contemplée par Levinson: comme le précise dans une note à la fin de l'essai⁹³, pour lui une structure sonore n'est rien de plus abstrait que «ce son complexe suivi par cet autre, suivi par cet autre», donc une séquence déterminée de sons avec toutes leurs caractéristiques audibles. Il ne veut pas identifier une œuvre musicale avec des structures réductrices comme les diagrammes de Schenker ou les analyses de Babbitt. Ses «structures» sont les modèles superficiels directement projetés par la partition et toutes les conventions de style que l'interprétation musicale prévoit historiquement.

Nous verrons par la suite que la structure sonore, pour Levinson, n'a pas une existence au sens fort, mais elle est une possibilité logique. Malgré cette variante, nous trouvons que les difficultés qu'on a soulevées autour du platonisme de Kivy subsistent, puisque la nature de cette structure sonore demeure à son tour assez confuse.

⁹³ Cf. *ibidem*, note n° 2 p. 75.

2) Le pont en tant que construction doit avoir été réellement assemblé pour exister, sa structure géométrique non. Les considérations de Levinson, pourtant, semblent traiter la structure géométrique comme assemblée au même titre que le pont réel (sauf, disons, pas assemblée par quelqu'un, car elle préexiste à toute activité subjective).

Cette dernière pourrait paraître une considération marginale, mais nous allons prouver le contraire. Si on disait que la structure basique du pont est, par exemple, un prisme ou un solide géométrique de telle sorte, on ferait appel à une entité originaire, à partir de laquelle s'exercerait la libre inventivité humaine «en détachant» le pont du bloc géométrique primitif. Dans ce cas, on aurait à faire à une structure «vraiment» originaire, une forme géométrique qui, tout comme les autres entités mathématiques fondamentales, n'est pas créée par l'homme.

Mais, justement, Levinson parle d'assemblage, pas de formes géométriques originaires. C'est là qu'on revient au problème de base: si on considère que toutes les combinaisons d'éléments mathématiques et logiques sont possibles et en plus qu'elles existent dans l'abstrait, on aura aussi une forme structurelle du Pont de Brooklyn préexistante à l'activité humaine. Donc, la création est dans l'instanciation, dans l'acte matériel de construire le pont, d'assembler les matériaux? Mais il y a aussi un acte mental de conception du pont, un acte d'assemblage des formes, un acte de génie. Cet acte n'est pas suffisant pour parler de création, car on tomberait dans les absurdités de la «théorie Croce-Collingwood». Mais il est tout de même très important. A notre avis, son poids varie d'un art à l'autre, d'un cas à l'autre, ce qui rend tout rapprochement très délicat.

Dans le cas d'un Léonard de Vinci qui peint *La Joconde*, on a le génie de la conception et celui de la réalisation, et nous ne saurions pas dire où commence l'un et où finit l'autre. Si on voulait banaliser la chose, on pourrait dire qu'au bout du compte il ne s'agit que d'une femme charmante qui sourit, un sujet qui a été réalisé dans mille formes différentes. Sans doute le sujet devait être hors commun déjà dans son idéation mentale pure: la sensibilité de Léonard concevait le sourire, les traits, les couleurs avant leur réalisation d'une façon unique, incomparable à n'importe quel autre cas. Mais il fallait aussi le génie de la réalisation, la maîtrise du geste, le goût du dessin, du choix des couleurs, etc. Une imagination, une sensibilité hors pair n'étaient pas suffisantes, il fallait aussi le peintre subtil et habile. Car il existe la possibilité d'une sensibilité et d'une richesse d'esprit qui s'arrêtent au niveau mental, au niveau de conception, et qui

n'aboutissent pas à une réalisation parfaite (c'est la faille fatale de la théorie idéaliste, on l'a vu).

Il est sans doute absurde de séparer le plan mental du plan de la réalisation: c'est dans la réalisation que l'idée se clarifie et l'intuition parvient finalement à sa pleine définition. Disons que les deux «phases», les deux actes sont strictement conjoints, peut-être si strictement qu'ils arrivent à coïncider (cela dépend sûrement des cas, il faudrait pouvoir analyser les expériences créatives de chaque grand artiste). En tout cas, une partie essentielle de la manifestation du génie réside dans la réalisation concrète.

Dans le cas du Pont de Brooklyn, par contre, nous dirions que le génie réside dans l'idéation: il est dans l'originalité de l'œuvre, dans la conception plus ou moins audacieuse, dans la beauté et l'harmonie de ses formes (bien que, il faut l'admettre, si le pont n'avait jamais été réalisé, on ne pourrait pas parler de création). La réalisation est un aspect nécessaire, non pas prépondérant.

Elle est un assemblage de matériaux, dépendant de critères architecturaux et de lois de la physique. Le génie précède l'«élaboration» du matériau, qui est strictement guidée et influencée par l'idéation: l'élaboration en soi ne nécessite pas d'actes, de gestes hors-norme, elle peut être laissée à des opérateurs anonymes.

C'est le cas de beaucoup d'œuvres architecturales: le matériau ne demande pas un geste délicat et génial d'adaptation et de façonnage tel que le geste décisif et inimitable du pinceau de Léonard. Ce qui compte sont le projet, le modèle. Le discours est subtil, car nous ne voulons pas dire que la réalisation d'un pont ou d'une église ne présente pas de difficultés, même remarquables: il est certain que de la bonne réussite de la réalisation dépend la réussite de l'œuvre d'art.

Mais on sera d'accord sur le fait que les gestes d'assemblage des blocs de pierre (en parlant d'une église, par exemple) n'ont pas en eux-mêmes le sceau de la sensibilité et du génie: ces derniers sont plutôt dans l'idée d'ensemble qui inspire et guide le processus. On retrouvera, bien-sûr, des gestes fins et artistiques dans la réalisation, par exemple, des composantes plus délicates et décoratives, comme des parties sculptées ou des arcades: mais c'est dans la conception, dans la manière d'organiser l'ensemble disparate des éléments au moment de l'idéation, c'est là qu'on doit colloquer ce *quid* qui différencie l'œuvre d'art architecturale de la production quelconque.

Dans un tableau, au contraire, l'idéation et la qualité du matériau ne sont pas suffisantes: c'est l'élément, pour ainsi dire, de liaison, l'élément intermédiaire du geste pictural qui a une importance capitale.

Il est difficile dans l'absolu de critiquer l'argument de Levinson car il faut reconnaître une fois de plus que l'instanciation est indispensable. Mais dire que l'essence de la création est dans le fait d'instancier le *type* du pont dans son *token* n'est pas satisfaisant, parce que le génie et sa manifestation décisive remontent aussi en grande partie à l'idéation du *type*.

Levinson insiste sur l'idée qu'on ne crée pas des types abstraits, mais il n'est pas facile de se mettre d'accord sur le concept de création. Création veut dire «faire venir à l'existence quelque chose *ex nihilo*»? Comment parler d'un «*nihil*» dans un sens absolu? On fait plutôt venir à l'existence une entité qui n'existait pas dans son intégralité: mais, pour cela faire, on se sert toujours de quelque chose, d'une matière qu'on façonne, et on est inséré dans une tradition historique et culturelle.

Notre impression est que les thèses de Levinson semblent se détacher nettement du platonisme grâce à cette notion révolutionnaire de «type créé», mais que le résultat final ne comporte pas les changements décisifs que l'on souhaiterait. Si le type d'une œuvre musicale, sa structure sonore, reste délié des actes du compositeur, nous ne voyons pas très clairement comment Levinson pourrait se dire un défenseur si passionné de l'idée de création artistique. Mais nous allons parvenir à ces conclusions graduellement.

Comme à propos de l'ontologie musicale de Kivy, l'aspect décisif de tout ce discours est le problème de la création musicale. Nous allons maintenant discuter la position de Levinson à cet égard.

Levinson: la création musicale comme acte d'indication

On a vu que pour Levinson les œuvres musicales ne coïncident pas avec leurs structures sonores: elles sont des types, mais des types d'un genre particulier, des types créés. Pour que de simples structures sonores deviennent de véritables œuvres musicales, certains actes spécifiques du compositeur sont nécessaires.

Le cœur de la théorie de Levinson est l'idée qu'il existe des types implicites, subsistant indépendamment de l'activité humaine, et des types initiés: une structure sonore est un type implicite, l'œuvre est un type initié. Les œuvres musicales présupposent les types implicites «structure sonore (S)» et «rapport structure sonore/structure des moyens d'exécution (S/ME)», mais elles nécessitent d'un passage

ultérieur, l'acte de création/indication d'un sujet compositeur à un moment t^{94} . Les types abstraits qui pour le platonisme fort existent *de facto*, pour Levinson existent en tant que possibilités: cela veut dire que, étant donné une série de facteurs fondamentaux (sons de base pour une œuvre musicale, mouvements de base pour une partie aux échecs, etc.), toutes les combinaisons subsistent à l'avance en tant que possibilités purement logiques.

Levinson fournit plusieurs exemples de ce qu'il entend par «type initié»: nous citons celui qui est, à notre avis, le plus intéressant:

La Ford Thunderbird n'est pas simplement une pure structure de métal, de verre et de plastique. La structure pure qui est incorporée dans la Thunderbird a existé *au moins* depuis l'invention du plastique (1870); il aurait certainement pu y en avoir des instances en 1900. Mais la Ford Thunderbird fut créée en 1957; il n'y aurait donc pas pu avoir des instances de la Thunderbird en 1900. La Ford Thunderbird est un type *initié*; c'est une structure de métal/verre/plastique en tant qu'indiquée (ou déterminée) par la Ford Motor Company à telle ou telle date. Elle commence à exister en tant que résultat d'un acte humain d'indication ou de détermination. Les instances de ce type sont plus que de simples instances d'une pure structure – ce sont des instances d'une structure indiquée⁹⁵.

L'exemple de la Ford Thunderbird a des points en commun avec celui du Pont de Brooklyn. Dire que la structure en métal, verre et plastique incorporée dans la Ford Thunderbird aurait pu être instanciée à tout moment à partir de l'introduction du plastique semble, à nouveau, une façon de diminuer l'importance de l'idéation de ce *design* spécifique et unique qui fait de cette voiture la voiture qu'elle est. Le *design*, la figure ne sont pas déjà dans la structure?

Le discours deviendrait acceptable si cette structure était présentée comme une simple «base géométrique» très grossière et façonnable, mais ce n'est pas le cas ici. Ce qui détermine l'existence de la Ford en question, dit Levinson, est cet acte spécifique d'indication de la part de l'entreprise Ford en 1957: toute autre instanciation n'aurait pas eu la marque caractéristique de cet acte de 1957.

Il s'agit sans doute d'un facteur important, mais il ne tomberait pas un peu à

⁹⁴ Cf. *ibidem*, pp. 63-64.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 66.

côté du «véritable cible»? L'essence et le témoignage de cet acte unique de créativité résident dans la figure, le projet, le *design* même de cette voiture: l'indication/création a clairement pour but ses aspects. Si on dit au contraire que cette structure aurait pu s'instancier à tout autre moment, on enlève beaucoup de puissance et de sens à la personnalité des créateurs de ce projet.

Ce qui différencierait cette voiture de 1957 d'une autre ne serait pas sa beauté supérieure, sa meilleure ergonomie, le fait qu'elle soit une intuition géniale et l'autre ne le soit pas, mais le fait qu'elle ait été créée en 1957 et l'autre pas? Ce critère, en effet, semblerait conçu premièrement pour résoudre des dilemmes logiques comme la production d'objets identiques dans des périodes différentes: si une voiture structurellement identique à la Ford Thunderbird avait été créée en 1947, on ne parlerait pas du même objet car c'est «l'acte d'indication en 1957» qui fait de cette Ford ce qu'elle est. Mais, nous semble-t-il, en recourant à un tel critère on aurait une distinction moins de substance que formelle, et cela, à la fois, pour les situations communes et pour les cas des difficultés logiques comme celle proposée. A la rigueur on devrait dire, certes, qu'il ne s'agit pas de deux exemplaires identiques en raison du moment historique différent, mais nous croyons que la substance est que l'acte de création original serait celui de 1947 *en force de l'originalité et des attributs de l'objet artistique en lui-même*. L'autre, en supposant que les producteurs ne connaissent pas l'exemplaire de 1947 et qu'ils n'aient pas une volonté de simple imitation, serait aussi une création, mais privée d'une grande partie de puissance et d'originalité.

Levinson s'efforce de trouver une définition d'identité qui se tienne face aux bousclements des exceptions historiques et des détracteurs, et sa formulation assure en effet qu'un objet instancié en 1957 soit quelque chose de précis, avec une identité claire et unique. Juste, dans ce cas on parle d'objets d'art ou de génie technique, et dans la constitution du statut ontologique de tels objets l'acte d'originalité de la création a un poids très important. La question sera donc de comprendre si dans cet acte d'indication les aspects substantiels d'une création artistique sont assurés.

Si nous essayons d'analyser ce concept d'«indication» dans le cas de l'œuvre musicale, il consiste en quoi? C'est un acte par lequel «[...] le compositeur indique (fixe, détermine, sélectionne) habituellement une structure S/ME en créant une partition. L'œuvre qu'il compose ainsi est la structure S/ME en tant qu'indiquée par lui à cette occasion»⁹⁶. La différence entre la position de Levinson et celle du platonisme

⁹⁶ *Ibidem*, p. 64.

fort est donc la suivante: pour les platoniciens comme Kivy les œuvres existent déjà *ab aeterno*, le compositeur les découvre et les instancie mais ne les crée pas littéralement; pour Levinson, l'œuvre musicale commence à exister à partir de l'acte d'indication historique et ne coïncide pas avec sa structure sonore, qui reste éternelle. La création, dans le sens «populaire» que Levinson veut défendre, ne peut pas être «une découverte de quelque chose qui existe déjà», mais doit être «un acte unique et inimitable de production de quelque chose d'original qui n'existait pas auparavant».

La personnalité du compositeur et la structure sonore d'une œuvre

Ce qui pose problème pour nous est toute hypothèse d'une possibilité d'instancier une structure sonore avant l'activité d'un compositeur ou, en tout cas, indépendamment de la particularité individuelle et historique de sa personnalité. Levinson, vu qu'il parle de possibilités logiques «implicites», prévoit précisément cette éventualité dans une série de cas paradoxaux qu'on citera par la suite. Cela amène à objectiver excessivement l'œuvre musicale et sa structure sonore, alors que la personnalité irréductible d'un compositeur est présente pour nous même aux niveaux les plus profonds et «atomiques» d'une structure sonore, sa signature est repérable presque dans chaque note. Un compositeur, bien évidemment, ne crée pas matériellement les «outils sonores», mais il façonne le matériau, organise et dispose les éléments de manière unique suivant son instinct musical. Nous voudrions alors renverser le concept selon lequel la structure d'une œuvre existe *ab aeterno* dans une dimension objective: une partie essentielle de l'œuvre existe, pour ainsi dire, dans la subjectivité du compositeur, cette partie est l'inspiration, le sceau productif de son individualité créative.

Si la structure sonore était considérée juste comme un model assez vague, général (par exemple, les macro-fonctions tonales d'un mouvement de symphonie en forme sonate), l'acte de création du compositeur s'alimenterait de cette source originaire en modelant de façon élaborée, complexe et unique ce qui est seulement une matière neutre et impersonnelle. Le problème est que Levinson décrit la structure sonore comme, dit grossièrement, l'œuvre toute faite, mis à part l'instrumentation et l'ancrage dans un moment historique précis: une «copie» de l'œuvre qui serait l'une des combinaisons possibles des sons originaires et qui flotterait dans l'attente d'être effectivement créée.

Nous pensons au contraire qu'une grande partie de la substance d'une œuvre musicale est précisément dans la structure sonore telle que Levinson la présente: une grande partie de la substance du premier mouvement de la Vème Symphonie de Beethoven est dans le thème/séquence de sons «SOL-SOL-SOL-MI bémol» et dans toute l'élaboration qui suit. Si on objectait que toute cette séquence est quelque chose de neutre, d'inconsistant, d'abstrait sans l'ancrage dans les premières années du XIXème siècle et sans l'acte d'indication/création de Beethoven, avec tous les aspects de sa personnalité, de sa production, etc. nous répondrions qu'une distinction de ce genre paraît à son tour quelque chose de tranchant et d'assez abstrait.

La structure sonore de ce mouvement de symphonie est déjà complètement remplie de la personnalité de Beethoven, de son style unique, du style de l'époque, des événements historiques, etc. Tous ces éléments ne sont-ils pas déjà dans le choix précis de cette structure de sons, rythmes, couleurs qui représentent, avant toute autre chose, l'essence de l'œuvre? Après on retrouve tout le reste, bien évidemment, mais pour nous c'est, justement, «tout le reste», pas aussi essentiel que le cœur de l'œuvre, sa structure compositionnelle. Au bout du compte tout ce discours est bien trop analytique, sectionneur, car il sépare ce qui dans la réalité n'est pas distinct.

L'originalité de la création, à laquelle s'ajoutent l'expérience de vie du compositeur, le style, la tradition et l'esprit historique, se manifeste dans le choix d'un tel thème, d'un tel rythme, d'une telle séquence harmonique, etc. Voilà pourquoi nous croyons que si on veut vraiment prévoir des structures sonores comme possibilités logiques de combinaison, il faudrait les concevoir à la limite comme des schémas très généraux, et sûrement pas comme Levinson les entend (ou montre de les entendre). La structure sonore du premier mouvement de la Vème Symphonie de Beethoven ne peut être «assemblée» que par Beethoven, et par personne d'autre. Car cette structure a déjà en soi le sceau créateur du maître de Bonn, elle est une partie de lui-même, de sa figure. Si on veut mettre en avant le concept de création, il faut assumer que la «structure détaillée» de ce thème en Do mineur et de tout son développement n'existait pas avant l'acte compositionnel de Beethoven: le compositeur allemand est déjà tout entier dans cette structure.

Voici d'autres exemples, tirés de trois œuvres de Robert Schumann, pour soutenir nos convictions: le 1^{er} mouvement de la Sonate n. 3 pour piano en Fa mineur (Image 1.3), le 1^{er} mouvement de la Sonate pour violon et piano n. 2 en Ré mineur (Image 1.4) et la 1^{ère} partie de *Kreisleriana* (Image 1.5).

Concert ohne Orchester.

Dritte grosse Sonate
für das Pianoforte

von

ROBERT SCHUMANN.

Op. 14. Erste Ausgabe.

Ignaz Moscheles gewidmet.

Schumann's Werke.

Serie 7. N^o 14.

Allegro brillante. (♩ = 76.)

sempre rinforzando la melodia

espressivo

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

R. S. 52.1.

Ausgegeben 1847.

Image 1.3

The image displays a musical score for piano and voice, organized into seven systems. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Performance instructions are present throughout, including dynamics like *pp*, *p*, and *f*, and articulation marks like *acc.* and *credo.*. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The vocal line is written in a single melodic line with some rests. The score concludes with the instruction "R. S. 30." at the bottom center.

Image 1.4

2 (74)

Schumann's Werke.

KREISLERIANA

Phantasien für das Pianoforte
von
ROBERT SCHUMANN.
Op. 16.
Seinem Freunde F. Chopin zugeeignet.

Serie 7. N^o 16.

Äusserst bewegt.

1.

Componirt 1838.

* In der alten Ausgabe keine Wiederholung.
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

R. S. 54.

Ausgegeben 1855.

Dans ces passages, il est possible de reconnaître l'une des marques caractéristiques du style de Schumann: l'utilisation de rythmes syncopés de manière prolongée, à tel point que toute une ligne mélodique peut se retrouver complètement «déplacée» par rapport aux temps forts des mesures. Le cas de l'Image 1.3 est particulièrement frappant: un auditeur ne connaissant pas la partition serait amené à croire que la première note du thème du premier mouvement de la sonate, le si bémol à la main droite, soit placée sur le premier temps de la mesure (elle est même soulignée par un *sforzato*). Toute la ligne se prête à cette illusion, puisque même la quatrième note, le fa, peut paraître la première de la mesure suivante, et ainsi de suite. Ce cas est sans doute l'un des plus éclatants, mais la musique de Schumann est remplie de ces déplacements d'accentuation et de mouvement.

Le résultat est un effet d'instabilité, d'expressivité haletante et spasmodique qui exprime toute la personnalité romantique de Schumann. Certes, ces qualités d'instabilité et d'angoisse appartiennent à un plan plus général et abstrait: elles ressortent de la musique tout entière et ne sont pas liées à un aspect individuel. Cependant, ce décalage perpétuel que nous venons de montrer contribue de façon considérable à faire émerger ces qualités: s'il n'était pas présent, l'effet ne serait absolument pas le même.

Tout cela prouve, à notre sens, que la personnalité de Schumann est inscrite, comme gravée dans la structure sonore de ces morceaux, jusqu'aux unités les plus basiques. Comme nous l'avons fait rapidement pour Schumann, il serait aussi possible de repérer des signes caractéristiques et uniques dans la production de chaque compositeur.

Si on dit qu'une structure existe avant l'activité d'un compositeur et qu'elle aurait pu être instanciée avant, nous craignons qu'on enlève un facteur décisif au concept de création, car une partie importante de la création réside dans l'idéation d'une séquence précise de sons, rythmes, etc. Cette idéation ne peut pas être faite à tout moment: elle présuppose une personnalité artistique spécifique, si cette personnalité n'existait pas, ni la structure ni l'œuvre existeraient matériellement. Certes, le discours de Levinson a une subtilité ultérieure: il dit qu'une structure sonore pourrait être instanciée à tout moment, mais ce n'est qu'au moment historique de l'indication complète de la part d'un compositeur qu'elle devient la véritable œuvre. Néanmoins, l'impression qu'on en tire est que pour lui ce qui contribue premièrement à la création et l'essence de l'œuvre sont la présence dans un certain contexte historique, les rapports

avec les autres œuvres, bref, des facteurs qu'on appellerait «circonstanciels»; alors que la structure formelle, les sons, les rythmes, donc ce qui est matériellement l'œuvre, sont des présupposés et échappent toujours aux actes du compositeur.

Discussion de certains cas paradoxaux

Cette approche conceptuelle se manifeste clairement dans des paradoxes que Levinson développe pour prouver l'absurdité d'une position platonicienne au sens fort.

L'un de ces paradoxes est le suivant:

Une œuvre identique quant à sa structure sonore au *Pierrot lunaire* de Schönberg (1912), mais composée par Richard Strauss en 1897, serait esthétiquement différente de l'œuvre de Schönberg. Appelons cette œuvre *Pierrot lunaire**. Comme œuvre straussienne, *Pierrot lunaire** suivrait de près le *Requiem allemand* de Brahms, serait contemporaine des *Nocturnes* de Debussy et serait considérée comme l'étape suivante dans le développement de Strauss après *Ainsi parlait Zarathoustra*. En tant que tel, elle serait même plus *bizarre*, plus *inquiétante*, plus *angoissante*, plus *mystérieuse*, que l'œuvre de Schönberg, puisqu'elle serait perçue comme prenant le contre-pied d'une tradition musicale, d'un ensemble de styles habituels et de l'œuvre de Strauss à l'égard de laquelle les caractéristiques musicales de la structure sonore impliquée dans le *Pierrot lunaire* apparaîtraient doublement extrêmes⁹⁷.

Vu que pour les platoniciens une œuvre existe indépendamment de la vie du compositeur et de son contexte historique, aucun élément discriminatoire ne serait possible entre une instanciation du *Pierrot Lunaire* opérée par Strauss en 1897 et une autre opérée par Schönberg en 1912. La critique de Levinson est très juste, le problème est qu'elle ne se base pas, pour nous, sur les bons éléments. La discrimination, pour Levinson, serait cet acte d'indication qui ancre l'œuvre/type initié dans un cadre précis (comprenant la figure d'un compositeur et son époque), non pas la structure sonore en elle-même, car cette dernière préexiste toujours au compositeur, bien que comme simple possibilité logique.

Nous trouvons ici une difficulté bien grande, car il nous semble que même un

⁹⁷ *Ibidem*, pp. 52-53.

discours de pure possibilité logique se heurte à d'énormes problèmes, non pas de cohérence historique (la logique, forcément, dépasse les problèmes de ce genre), mais de possibilité de conception. Si on pense (comme nous le pensons) que même au niveau d'une structure sonore il existe des marques reconnaissables de la personnalité d'un compositeur, cette structure ne peut pas surgir à toute époque. Si on voulait parler de mondes possibles, dans un monde possible où Schönberg écrit le *Pierrot*, c'est inconcevable que la même structure de ce *Pierrot* soit instanciée par Strauss; dans un autre monde possible où c'est Strauss qui écrit le *Pierrot*, Schönberg ne pourra pas le faire de son côté. L'un ou l'autre, pas les deux à la fois. Nous avons envie de dire qu'il existe une possibilité infinie de combinaisons, mais pas toutes seront réalisables et actualisables à tout moment: chaque compositeur produira la combinaison sonore qui lui correspond le plus et qui aura, donc, le sceau ineffaçable de sa personnalité musicale.

Un autre exemple paradoxal est:

Par exemple, supposez qu'il y ait eu un compositeur en 1912 (appelons-le «Tönburg»), identique à Schönberg pour tout ce qui a trait au contexte musico-historique – date de naissance, pays, style, développement musical, intentions artistiques, si ce n'est que Tönburg n'a jamais écrit quoi que ce soit comme *La Nuit transfigurée*, bien qu'il ait dans son œuvre des pièces structurellement identiques à tout ce que Schönberg écrivit avant 1912. Supposons maintenant qu'en même temps que Schönberg, il esquisse la structure sonore du *Pierrot lunaire*. Je soutiens que Tönburg n'a pas produit la même œuvre musicale que Schönberg, et cela seulement parce que son œuvre possède un contenu esthétique/artistique légèrement différent, dû à l'absence d'une pièce du genre *La Nuit transfigurée* dans l'œuvre de Tönburg. Le *Pierrot lunaire* de Schönberg doit être écouté en fonction de l'œuvre de Schönberg en 1912, et le *Pierrot lunaire* de Tönburg doit l'être en fonction de celle de Tönburg en 1912. On entend, dans cette œuvre de Schönberg, en vertu de son rapport à *La Nuit transfigurée*, un surcroît d'accents expressionnistes, peut-être, qui n'existent pas dans le morceau de Tönburg⁹⁸.

Ce genre de discours fait penser que Levinson s'oriente plutôt vers la réception, la perception de la part des exégètes postérieurs. Il ne dit pas tellement «Tönburg

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 54-55.

n'écrirait pas le même *Pierrot* car il n'aurait pas fait l'expérience d'écrire *Nuit Transfigurée*», mais «ce ne serait pas la même œuvre à notre écoute, car on n'aurait pas l'expérience préliminaire de la *Nuit*». Sa vision semble aller de façon prépondérante vers le regard de l'interprète *a posteriori*, du sujet de l'expérience esthétique. L'expérience et la connaissance d'une œuvre sont liées à sa «mise en sujet», à son introduction dans le bon contexte historique et à la conscience de cette toile complexe de relations avec les autres éléments circonstanciels dont Levinson a parlé. L'insistance est plutôt vers ce que l'œuvre est pour nous, et donc vers les différentes façons dans lesquelles s'oriente notre regard historique: l'œuvre dans son rôle de «facteur indicatif», l'œuvre comme lemme déterminé et irremplaçable d'une «bibliographie», une généalogie historique.

En ce cas, il faudrait plutôt dire que Schönberg a écrit le *Pierrot* avec la présupposition d'une série précise d'expériences compositionnelles, ayant déterminé, chacune d'elles, une certaine direction, des choix esthétiques, une évolution du style, etc. Donc, d'une certaine façon, on pourra et on devra retrouver des éléments de la *Nuit* dans le *Pierrot*, soit en faisant un discours plus concret et direct, comme quoi, par exemple, des couleurs et des timbres instrumentaux dérivent aussi de la *Nuit transfigurée*; soit en faisant un discours plus général et idéal-typique, en soulignant que tout s'additionne pour constituer l'expérience et la personnalité d'un artiste et que, au bout du compte, pour cette raison le *Pierrot* était déjà contenu *in nuce* dans la *Nuit*. Il est devenu possible aussi en conséquence de la place bien précise que la *Nuit* occupe dans la production musicale de Schönberg.

Le discours de Levinson est que l'identité du *Pierrot* est constituée aussi par l'existence de la *Nuit*, mais on ne comprend pas trop s'il parle de modifications effectives dans la parabole artistique du compositeur ou de changements dans l'influence que sa production peut avoir sur le public selon la connaissance que ce dernier a de cette même production. Nous dirions que déjà dans l'idéation de la structure sonore du *Pierrot* Schönberg possédait, en lui, la référence aux autres ouvrages, y compris à la *Nuit*, et donc les propriétés esthétiques du *Pierrot* sont déterminées aussi par l'expérience précédente.

Cela veut dire que même les choix compositionnels d'une série de sons plutôt que d'une autre, d'un rythme plutôt que d'un autre, etc. ont été déterminés par l'expérience précédente qui est, pour ainsi dire, une partie essentielle du sujet «Schönberg-compositeur». Si on imaginait un «trou», un passage à vide dans la vie

d'un compositeur, comme les philosophes analytiques aiment le faire, ce vide déterminerait des changements même au niveau des structures sonores d'autres compositions.

Dans le cas d'un Tönburg, sa production serait différente de celle de Schönberg, mais pas seulement en raison de l'absence de la *Nuit* et des différences de propriétés esthétiques et relationnelles par rapport au reste de la production, qui n'aurait pas la *Nuit* comme élément constitutif. Sans la *Nuit*, nous ne pourrions pas imaginer tout le reste de la série des œuvres sans des différences structurelles, car l'idéation des structures d'autres œuvres est influencée par l'expérience compositionnelle de la *Nuit*.

Nous suivons l'exemple de Levinson, mais nous le poussons plus loin: un éventuel Tönburg, identique à Schönberg à l'exception que pour l'absence de la *Nuit* dans sa production, ne pourrait pas créer, dans la suite de sa production, des œuvres structurellement identiques à celles de son homologue, il s'agirait peut-être d'œuvres avec quelques différences, peut-être même une œuvre manquerait ou serait remplacée par une autre. Quoi qu'il en soit, on n'aurait pas une production identique, et cela pas «simplement» pour des raisons relationnelles et circonstancielles, mais pour des facteurs structurels, concrets, palpables.

Il ne faut pas voir la totalité de la production d'un compositeur comme une somme neutre de morceaux, l'un après l'autre, de telle manière que, en enlevant par exemple une œuvre, tout le reste de la production resterait pareil ne serait-ce que par des différences d'influences historiques et esthétiques difficiles à décerner clairement. Nous concevons plutôt l'expérience productive d'un artiste comme un *corpus* organique, où chaque élément est rattaché à l'ensemble, où toutes les expériences sont essentielles, aussi bien celles qui aboutissent à des succès compositionnels que celles qui amènent à des échecs, car même les échecs sont utiles pour le progrès de la poétique de l'artiste.

La *Nuit transfigurée* est une composante de l'identité du «*corpus*-Schönberg», ou plutôt, pour être moins rhétorique, une partie de la vie et de l'activité artistique de Schönberg est dans cette œuvre. La *Nuit* exerce son influence sur l'intégralité de cette vie et de cette activité, partout on retrouve l'écho de son témoignage. Sans les traces de cette composition dans tous les «recoins» de l'existence de Schönberg, dans toutes les «facettes» de l'évolution de sa personnalité, on n'aurait pas la même expérience: on n'aurait pas le même compositeur en enlevant une œuvre, dans le sens qu'il n'aurait pas matériellement créé les mêmes choses ou vécu la même vie. Une formulation comme

«Schönberg sans *Nuit transfigurée*» ne serait pas pensable, car la *Nuit* n'est pas simplement un élément sommatif, une partie bien délimitée et circonscrite d'un *puzzle* qu'on peut facilement défaire: elle est une présence diffuse dans la totalité⁹⁹.

Levinson «platonicien»

L'impression est que Levinson est beaucoup plus proche des platoniciens que ce qu'on pourrait penser: il repousse la notion de découverte, mais il garde l'idée que les structures sonores préexistent. Certes, il conteste que les œuvres soient équivalentes aux structures sonores et dit qu'il est nécessaire un acte historique pour parler véritablement d'œuvres. Cependant, cette notion d'indication se révèle moins substantielle que formelle ou, en tout cas, distante de cette idée commune de création artistique que Levinson voudrait défendre.

Dans le «sens commun et populaire» de création il faut mettre aussi l'idée que la séquence précise de sons qu'on identifie avec une certaine œuvre soit effectivement créée, conçue, produite à l'origine par un compositeur (on peut se servir de l'image qu'on veut, peu importe dans ce cas). Le concept qu'un compositeur «instancie par un acte d'indication un projet ou modèle d'une structure dans un moment *t*» ne nous semble pas une si grande concession à l'idée de création, nous n'avons pas l'impression que ce concept remplit, complètement ou en grande partie, l'idée de création. Des éléments comme «la vie du compositeur», «le reste de sa production» ou «le moment historique» s'ajoutent à quelque chose qui est déjà là, une structure qui les contient déjà partiellement. Surtout, il semble que ces éléments n'interviennent pas directement et objectivement dans le fait de constituer l'identité de l'œuvre, mais qu'ils comptent plutôt comme des attributs essentiels pour l'interprétation, la fruition critique et analytique de l'œuvre, l'écoute renseignée et réfléchie.

Écouter une œuvre dont on n'a aucune information ou, mieux, regarder la partition de cette œuvre (pour être plus proche de l'abstraction de la structure sonore), peut garantir une bonne connaissance de ce que cette œuvre est. Le fait de savoir, *a posteriori*, qu'il s'agissait d'une œuvre de Mozart, ne pourra pas changer radicalement l'identité structurelle par laquelle elle s'est présentée à nous en première instance. Nous

⁹⁹ Cette «rigidité logique» caractérisant la conception de la structure sonore de Levinson est mitigée dans une contribution récente, où l'auteur insiste beaucoup sur l'influence que le contenu de chaque production d'un artiste a sur les contenus de toutes les autres. Il s'agit de LEVINSON J., «*Opera e Œuvre*», in ID., *Arte, critica e storia. Saggi di estetica analitica*, traduction italienne de Focosi F., Palermo, Aesthetica, 2011, pp. 101-128.

ne nions pas que ces éléments contextuels soient utiles mais, en termes de pourcentage, ce que l'œuvre est structurellement, en tant qu'entité musicale composée de sons, rythmes, etc. a un rôle bien plus important que ces autres éléments pour une expérience et une connaissance complètes.

Après avoir appris que l'œuvre est de Mozart, notre appréciation pourra plus ou moins changer (si le jugement de valeur change considérablement, nous craignons que des préjugés musicaux agissent), animée par certains sentiments, par le sens d'appartenance historique de l'œuvre, etc. Mais le changement ne pourra pas investir l'identité profonde de cette œuvre à nos yeux: l'œuvre, littéralement, «ne deviendra pas une autre» par rapport à celle qu'on avait connue auparavant.

Pour cette raison nous croyons que les autres aspects soient plus de l'ordre de l'activité classificatoire et qui puissent concerner, par exemple, le jugement de la valeur de l'œuvre, mais qui n'absorbent pas entièrement la notion d'identité de l'œuvre et son statut ontologique.

Une remarque «levinsonienne» très puissante qui pourrait néanmoins nous être adressée est la suivante: si on découvrait que celle qu'on croyait une œuvre classique a été écrite en réalité par un imitateur d'aujourd'hui, l'idée qu'on s'était faite sur ce qu'elle est, sur son identité et son statut ontologique serait complètement bouleversée et renversée. Justement, nous estimons qu'on pourrait changer notre avis sur cette œuvre, la juger comme un travail anachronique, de manière, sans intérêt, nous pourrions même constater que notre capacité d'évaluation artistique et notre goût sont très mauvais parce que nous nous faisons piéger par des «survivances» d'un âge lointain à la première expérience non-renseignée. Mais tout cela concerne le jugement de valeur d'une œuvre, sa classification historique, des considérations sur son rôle dans l'évolution de la dialectique musicale, etc. Ce qui fait de l'œuvre ce qu'elle est ne peut pas être entièrement modifié par tout cela: nous saurons toujours identifier cette œuvre, car structurellement elle reste telle qu'elle est, indépendamment de toute variation de jugement, de goût, de rapportage historique.

Conclusions sur le platonisme musical et sur l'approche analytique en général

Pour parvenir à une conclusion sur le platonisme musical et, plus en général, sur l'approche analytique du problème du statut ontologique de l'œuvre musicale, nous dirions que les œuvres sont profondément ancrées dans un certain système musical de référence qui en garantit la grammaire acoustique de base et dépendent des actes d'idéation et création d'un compositeur. Le point essentiel est surtout qu'elles nécessitent de l'apport d'une conscience, sans une conscience elles n'existeraient pas au sens fort: elles ne peuvent pas avoir une existence, disons, «indépendante», logique, objective, elles se différencient, en ce sens, des lois mathématiques, des nombres, etc.

Les structures sonores ont une correspondance dans les œuvres, mais ces dernières ne se donnent pas objectivement, dans l'absolu, car elles sont des découvertes/créations/idéations d'un arbitre, d'une inspiration artistique personnelle. C'est un objectivisme très poussé et monothématique que nous repérons dans tous ces courants de la philosophie analytique que nous avons pris en examen, et c'est principalement cet aspect majeur qui nous éloigne de l'approche analytique de l'ontologie musicale, uni à toutes les autres questions que nous avons amplement évoquées.

Même en considérant la problématique de différents points de vue, on pourra s'apercevoir qu'il n'existe aucun moyen de justifier, de «sauver» l'idée d'un type éternel avec des propriétés nécessairement liées à l'action humaine et, spécifiquement, à l'idéation mentale d'un compositeur (idéation ou, selon les cas, recherche sonore dans la pratique).

Quand un philosophe comme Levinson parle de création, tout en voulant donner une connotation très forte à ce concept, ne fait pas appel à une création au sens absolu: il parle quand-même d'un acte d'instanciation présupposant un certain modèle. Sa défense de l'idée de création s'appuie sur le fait d'exalter les circonstances historiques et culturelles dans lesquelles une œuvre est produite avec, surtout, l'acte même d'indication de la part du compositeur. Il ne nie pas la présence d'une structure sonore *a priori* et indépendante de l'activité du compositeur, mais refuse qu'on puisse faire coïncider cette structure avec l'œuvre en elle-même.

Notre idée est, au contraire, que non seulement le compositeur instancie une

structure sonore par l'acte indicatif d'association à une structure de moyens d'exécution, mais qu'il conçoit aussi la structure sonore même. C'est lui qui recherche et développe telle combinaison de notes, telle cadence rythmique, telle phrase mélodique, telle séquence harmonique, etc. Qu'on veuille attribuer ce processus au plan purement mental ou au plan à la fois mental et de recherche pratique, peu importe pour cet aspect du discours.

Il est possible que le concept de structure sonore qui en résulte soit complètement vidé de contenu et de sens, mais cela n'indiquerait pas la faiblesse de nos corrections, au contraire, la conséquence serait de montrer que tous les présupposés de l'architecture platonicienne sont à démonter et à refuser en bloc, et qu'il faut chercher une tout autre notion de «structure» de l'œuvre musicale ne comportant pas un tel nombre d'absurdités. C'est précisément ce que nous allons essayer de faire dans les chapitres suivants, à partir de la réflexion de Roman Ingarden.

Nos considérations vont dans un sens précis: la nécessité d'une intelligence discriminatoire, d'un sujet d'expérience qui discerne les éléments du discours musical et en établit les hiérarchies. Un sujet dont ces formations sonores puissent être l'objet, non seulement de création, mais aussi d'expérience et de reconnaissance. Si nous pouvons concevoir, sur un plan théorique, un univers sans hommes, sans des sujets qui en fassent l'expérience, donc un univers absolu, pas objet pour un sujet, nous avons du mal à concevoir une unité, une séquence ordonnée et rationnelle comme une structure sonore sans un sujet qui la saisisse, la (re)crée et l'organise. En somme, nous croyons qu'une structure sonore, pour exister au sens plein, doit être conçue, définie et écoutée par quelqu'un.

Chapitre 2: Œuvre musicale et objets purement intentionnels

Introduction

Dans le premier chapitre, nous avons discuté les positions principales au sein de l'ontologie de l'art de marque analytique, et nous avons souligné à plusieurs reprises nos raisons d'insatisfaction concernant non seulement les contenus, mais aussi la méthode adoptée dans l'approche de l'œuvre musicale et de tous ses aspects.

Les difficultés que nous avons évoquées, spécialement à propos du platonisme musical, confirment en nous la conviction qu'il serait vain de suivre la voie de l'objectivisme pur dans la recherche du statut ontologique de l'œuvre musicale. Si on essaie de colloquer les œuvres musicales sur un plan de l'être qui aurait la même «consistance» que les plans de la réalité et de l'idéalité, on se retrouve vite confronté à ces apories sur la création musicale, sur la nature d'une structure sonore, etc.

Nous avons également montré comme des solutions qui seraient, pour ainsi dire, de «signe opposé» comme le nominalisme, des solutions, disons, «minimalistes», risquent d'appauvrir excessivement une entité si riche et complexe. Si, d'un côté, elle ne peut pas être un type éternel tel que les théorèmes mathématiques, de l'autre côté elle ne peut pas non plus se réduire à l'individualité des partitions ou à la classe/collection des performances.

En force de tous ces éléments, la conclusion qui semblerait la plus satisfaisante est celle ne colloquant les œuvres musicales ni décidément vers le sujet (idéisme ou psychologisme), ni vers l'objet (platonisme, aristotélisme, nominalisme). La direction de recherche qui paraît la plus productive est celle qui interpréterait l'œuvre musicale comme une entité en équilibre entre les deux. Il ne s'agit pas de tomber dans un relativisme ou dans un psychologisme, dans le sens qu'une œuvre musicale ne doit pas être modifiable par l'arbitre d'une conscience individuelle. On ne doit pas soumettre son contenu fondamental aux modifications individuelles, mais il faut au même temps se rendre compte que sans des sujets qui en fassent l'expérience, elle n'existerait pas. Elle se fonde sur des actes de conscience et sur des supports «concrets» (pas uniquement la partition ou les exécutions, comme on essaiera d'argumenter par la

suite).

La conséquence ontologique à assumer à partir de ces dernières considérations est que, d'une telle manière, une œuvre musicale ne peut pas être autonome sur le plan de l'être, elle n'existe pas au sens fort. Elle serait donc, en ce sens, un objet purement intentionnel: c'est précisément la conviction du philosophe polonais Roman Ingarden.

Dans ce chapitre, nous voulons rentrer pleinement dans cette notion d'objet purement intentionnel et considérer de près son application à l'œuvre musicale: nous en mettrons en évidence, à la fois, les particularités et les difficultés théoriques.

La première difficulté est une difficulté de conception: il n'est pas aisé de se figurer un objet qui s'offre à nous comme déjà complet et présent, vers lequel on se limite à se diriger, mais qui, au même temps, n'existe au sens plein que lorsqu'on en fait l'expérience. On pourrait se révolter contre cette forme particulière d'existence, puisqu'on a toujours pensé qu'un roman ou une symphonie existent «à tout moment» de façon réalisée.

En plus, dans le cas d'une œuvre littéraire ou musicale, contrairement à la peinture ou à la sculpture, il faut ajouter la difficulté supplémentaire du facteur temporel. Un roman ou une symphonie ne se donnent pas à nous sous forme d'entités compactes, comme on l'a déjà souligné dans l'introduction: plusieurs parties consécutives les constituent, sans que cela empêche, néanmoins, qu'on retrouve une unité profonde¹⁰⁰. Or, si on fait référence aux œuvres dans leur version originale, on ne peut parler de «temps» que dans une acception dérivée (le «quasi-temps» d'Ingarden en est un exemple). La philosophie analytique ne consacre pas une grande attention à cette problématique, on l'a remarqué, alors qu'il s'agit pour nous d'un sujet d'une importance primaire.

Dans ce chapitre 2, nous allons voir également quel est le rôle de la notion d'objet purement intentionnel dans la philosophie d'aujourd'hui, comment elle est considérée et si elle est plus ou moins adoptée et défendue. Il faut préciser dès maintenant qu'il est bien plus commun à présent de parler d'intentionnalité en général que d'orienter l'intentionnalité vers des objets qui seraient engendrés par elle. Les «philosophies de l'intentionnalité», rien que dans l'horizon analytique, sont très nombreuses.

Il serait une erreur de superposer l'intentionnalité à la question plus spécifique

¹⁰⁰ Ce dernier aspect dépend aussi, évidemment, de la valeur de l'œuvre en question: le sens d'unité profonde et de cohérence est l'une des prérogatives des œuvres particulièrement réussies.

des objets purement intentionnels, pour le constat facile, avant tout, qu'il n'est absolument pas automatique que ces auteurs développant des théories de l'intentionnalité prévoient l'existence d'objets purement intentionnels ou, plus simplement, s'intéressent à ces derniers. La raison la plus générale de cela est que la catégorie des objets purement intentionnels fut prédisposée dans un autre cadre, le cadre de la phénoménologie de la première moitié du XX^{ème} siècle. En plus, le discours sur l'intentionnalité en philosophie analytique n'est absolument pas le même que le discours sur l'intentionnalité en phénoménologie puisque, de toute évidence, les présupposés méthodologiques et conceptuels sont très différents.

Rapprocher le débat analytique actuel des thématiques phénoménologiques plus «traditionnelles» serait donc une opération arbitraire de notre part? Nous ne sommes pas les premiers à avoir hasardé un tel rapprochement: un certain nombre de philosophes analytiques s'est déjà produit dans cette opération conceptuelle. Un exemple important est représenté par la philosophe américaine Amie Thomasson, qui va constituer notre référence principale dans ce chapitre 2. Tout en appartenant, de plein droit, au contexte analytique, Thomasson se refait de manière considérable à ce passé phénoménologique et, notamment, à l'esthétique de Roman Ingarden.

2.1 Les objets purement intentionnels

Amie Thomasson entre philosophie analytique et phénoménologie

Selon Amie Thomasson la distance entre la phénoménologie et la philosophie analytique n'est pas si grande ou, en tout cas, pas aussi grande qu'une certaine littérature critique le prétendrait. Dans ses nombreuses contributions, elle produit un effort considérable pour montrer les possibilités de contact entre ces deux traditions¹⁰¹.

Par rapport à l'esthétique, elle ne se limite pas à construire une théorie intentionnaliste de l'art (ce qui, au bout du compte, est assez commun dans la

¹⁰¹ À part les contributions déjà citées, cf. THOMASSON A., «Conceptual Analysis in Phenomenology and Ordinary Language Philosophy», in Beaney M. (éd.), *The Analytic Turn: Analysis in Early Analytic Philosophy and Phenomenology*, London, Routledge, 2007.

philosophie analytique¹⁰²): elle récupère des arguments clés de la pensée d'Ingarden et essaie de les intégrer et réadapter aux exigences du débat contemporain¹⁰³. Dans ce débat, le paradigme des objets purement intentionnels a été justement revisité par elle et a servi de modèle pour son ontologie.

La philosophe américaine réintroduit ce paradigme pour construire une ontologie des objets sociaux et culturels, et une théorie des entités fictionnelles¹⁰⁴. Ses références dans la production d'Ingarden sont donc, respectivement, *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art* (notamment la partie sur l'architecture) et *L'œuvre d'art littéraire*. Elle emploie la notion d'objet purement intentionnel dans différents domaines, mais les caractères ontologiques essentiels restent les mêmes. Les attributs ontologiques fondamentaux d'un objet purement intentionnel sont qu'il n'a pas une présence spatio-temporelle précise, et il dépend de l'acte intentionnel de l'artiste qui le crée et des actes de la communauté lui assurant la préservation de son statut dans le temps.

Nous voulons réintroduire une théorie de l'œuvre musicale comme objet purement intentionnel: d'où l'intérêt de mettre en relation l'ontologie de l'œuvre d'art d'Ingarden avec la discussion d'aujourd'hui sur la nature des objets sociaux, culturels et fictionnels. Nous allons nous appuyer sur les considérations d'Amie Thomasson pour souligner toute l'actualité de la réflexion ingardenienne sur les objets purement intentionnels et pour voir l'application qu'elle en propose dans ces domaines d'ontologie sociale, culturelle et fictionnelle qu'on vient de citer.

Suite à ces considérations, nous pourrions nous tourner avec des fondements plus solides vers notre sujet principal, le problème de l'œuvre musicale, et considérer toutes les implications de la thèse intentionnaliste d'Ingarden. Notre argumentation va ainsi représenter une sorte de rebondissement sur les positions de Thomasson, vu que la philosophe américaine ne s'occupe pas directement de questions inhérentes à l'ontologie de la musique.

¹⁰² Nous avons vu que même Levinson, malgré les différences profondes qui le séparent de Thomasson, est un philosophe intentionnaliste.

¹⁰³ Pour un aperçu général de l'esthétique d'Ingarden, cf. BRUNIUS T., «The Aesthetics of Roman Ingarden», in *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 30, n° 4, 1970, pp. 590-595.

¹⁰⁴ En plus des contributions de Thomasson, qui seront citées par la suite, cf. sur les entités de fiction VAN INWAGEN P., «Existence, Ontological Commitment, and Fictional Entities», in Loux M.J. et Zimmermann D.W. (éds.), *The Oxford Handbook of Metaphysics*, New York, Oxford University Press, 2003, pp. 131-157.

Entre la réalité et la conscience

Dans son essai fondamental *Ingarden and the Ontology of Cultural Objects*¹⁰⁵, Thomasson reprend les considérations du penseur polonais qui se retrouvent dans la série de contributions publiées sous le titre d'*Ontologie de l'œuvre d'art*. La partie qui l'intéresse davantage est celle sur l'œuvre d'art architecturale. Ces réflexions d'Ingarden ont été souvent sous-estimées et éclipsées par ses productions majeures sur l'œuvre d'art littéraire et sur l'expérience esthétique. Au contraire, elles peuvent fournir une base décisive pour résoudre maints problèmes relatifs à l'existence «mystérieuse» d'entités telles que les églises, les drapeaux, les partis politiques, etc., c'est-à-dire des objets sociaux et culturels.

Les objets sociaux et culturels sont, en effet, des objets très problématiques, car ils semblent, d'un côté, dépendre des consciences des sujets, mais, de l'autre côté, ils s'offrent à nous dans la vie quotidienne comme des composantes du monde réel que notre volonté ne peut pas modifier. L'énigme de ces entités consiste dans le fait qu'il est difficile de savoir s'il faut les attribuer décidément au monde physique, ou si nous devons les réputer des projections de la conscience.

L'alternative est entre ce qu'on appelle le «physicalisme réductif» et ce qu'on appelle le «projectivisme» mais, selon Thomasson, les deux perspectives sont des extrêmes à éviter. Dans le premier cas, les entités culturelles perdraient toutes ces propriétés symboliques transcendant le plan concret, dans le second, elles sembleraient exister grâce à des pouvoirs «magiques» de notre conscience.

L'avantage de la notion d'objet purement intentionnel théorisée par Ingarden est qu'elle permettrait une sorte de médiation entre ces deux polarités: le résultat est une position qu'on peut définir comme un «réalisme modéré».

L'erreur, dans ce cas, est d'interpréter ces objets de façon trop unilatérale: ou comme des entités physiques à plein titre, ou comme des projections de la conscience tout court. Ingarden, au contraire, soutient qu'ils sont toujours liés, à la fois, à la réalité et à la conscience, essaie d'analyser les différents degrés de leur dépendance ontologique de la première et de la seconde et s'efforce de reconstruire toutes les nuances de ces relations.

Une position réductionniste serait celle qui identifierait, par exemple, une église

¹⁰⁵ THOMASSON A., «Ingarden and the Ontology of Cultural Objects», in Chrudzimski A. (éd.), *Existence, Culture, Persons: The Ontology of Roman Ingarden.*, Frankfurt, Ontos, 2005, pp. 115-136.

au bâtiment physique dont tout le monde peut faire l'expérience. Mais Ingarden souligne comme le terme «bâtiment» est déjà une catégorisation culturelle: l'objet physique serait plutôt l'ensemble des matériaux employés ou, plus radicalement, l'agrégation des particules subatomiques¹⁰⁶. Cette base concrète, en effet, possède des propriétés totalement indépendantes de notre influence. Cependant, il est impossible d'identifier l'église à cet amas de pierres, bois et vitres, puisque les propriétés et les conditions d'existence qui font de l'église ce qu'elle est pour une communauté ne coïncident pas, dans leur totalité, avec ces propriétés physiques¹⁰⁷. Une démonstration de ce fait est offerte par le simple constat qu'assembler les matériaux pour constituer le «bâtiment» en question ne suffit pas pour qu'on puisse parler d'une «église», pour que cette entité puisse valoir comme église aux yeux de la communauté.

Une cérémonie de consécration est nécessaire, avec une sorte de sanction collective. Une fois cette ritualité accomplie, l'aura sacrée est rattachée à l'église et perdure indéfiniment. Même des modifications substantielles à la structure du bâtiment, comme des interventions massives de restauration, ne peuvent pas la priver de son statut acquis par cet acte intentionnel.

Pareillement, nous rencontrons souvent le cas d'églises désacralisées et converties à des fonctions d'autre genre: les bâtiments subsistent, mais ils ont perdu cette aura sacrée à notre égard¹⁰⁸.

L'autre argument fort d'Ingarden pour assumer une distinction nette entre le fondement physique et l'objet culturel concerne les propriétés artistiques (et, deuxièmement, esthétiques) de l'objet. Dans la philosophie d'Ingarden ce discours est très important et vaut pour toute œuvre d'art. L'argument est ceci: une œuvre architecturale possède indéniablement des propriétés comme le fait de résulter plus ou moins austère, plus ou moins massive, d'avoir un certain degré de luminosité, d'avoir un jeu de correspondances et de symétries spatiales plus ou moins poussé, et ainsi de

¹⁰⁶ Patricia Limido-Heulot analyse de manière approfondie la théorie de l'œuvre architecturale d'Ingarden et se demande si elle est encore acceptable aujourd'hui dans LIMIDO-HEULOT P., «L'œuvre architecturale est-elle un objet intentionnel?», in Ead. (éd.), *Roman Ingarden. La phénoménologie à la croisée des arts* [Roman Ingarden par la suite], Rennes, PUR, 2013, pp. 49-67.

¹⁰⁷ Ce discours est subtil car on verra que, néanmoins, même les propriétés «ultérieures» émergent, en quelque sorte, du support physique.

¹⁰⁸ Il est important de remarquer, d'or et déjà, que tous ces phénomènes de «venue à l'être» et de «cessation d'être» demandent ces que nous avons appelés dans l'introduction des actes d'intentionnalité collective. Surtout, la «persistance» d'un objet culturel comme une église dépend d'une reconnaissance partagée de la part d'un ensemble de sujets. Dans les paragraphes suivants, nous essaierons de mieux déterminer ce concept d'intentionnalité collective et de lui donner une légitimation philosophique.

suite. Le sens commun attribue ces propriétés au support physique, mais il est évident que ce n'est pas le cas, parce que le matériau structurel présente uniquement des propriétés très basiques, comme la consistance, la dureté, la forme, etc. A la limite, même la couleur n'est pas à proprement parler une propriété du matériau.

Une entité comme une église ne peut donc pas coïncider avec son support physique. Une solution possible consiste à la classer comme un objet purement intentionnel.

Les objets purement intentionnels sont:

[...] objects which derive their existence and their entire endowment from an intending experience of consciousness (an "act") that is laden with a determinate, uniformly structured content. They would not exist *at all* but for the performance of acts of this kind; yet, because such acts are performed, these objects do exist, but not autonomously¹⁰⁹.

Un objet purement intentionnel possède une dépendance mentale d'un certain degré: il existe puisqu'il «est pensé». Le danger est qu'on fasse correspondre une entité de telle sorte *aux* actes de consciences en eux-mêmes. Ingarden repousse avec soin cette tentation et suit Brentano et Twardowski dans leur distinction scrupuleuse entre l'acte intentionnel et l'objet de cet acte pour éviter de tomber dans une vision psychologiste.

Les objets purement intentionnels transcendent les actes qui les investissent et, plus en général, tout acte de conscience, dans le sens qu'aucun des éléments ou des moments réels de ces actes est une partie de l'objet correspondant, et aucun des éléments ou des moments de l'objet est une partie de tels actes. Une autre preuve de la discontinuité entre l'objet et l'acte est que plusieurs actes différents peuvent correspondre à un seul et même objet purement intentionnel.

Cependant, ces arguments ne seraient pas suffisants pour effacer l'impression que d'une perspective de réduction physicaliste on se penche décidément vers un point de vue projectiviste, donc, en dernière instance, psychologiste. Comme le souligne Thomasson, Ingarden encourage cette tendance en choisissant des exemples qui associent nettement les objets purement intentionnels aux modèles traditionnels des

¹⁰⁹ INGARDEN R., *Time and Modes of being*, traduction anglaise de Michejda H.R. (depuis des parties de *Der Streit um die Existenz der Welt*), Springfield, Charles C. Thomas, 1964b, p. 47.

objets mentaux et imaginaires. Il parle d'une table imaginée, ou d'une jeunesse conçue de façon poétique, en relation à laquelle nous ferions semblant qu'elle possède certaines propriétés de fantaisie.

Ce recours à l'imagination peut fonctionner pour des éléments littéraires, mais il se révèle inacceptable pour des entités solides et concrètes comme des œuvres architecturales. L'erreur cependant serait de considérer celle des objets purement intentionnels comme une catégorie unique: au contraire, le fait qu'Ingarden applique cette même formule à des entités très diversifiées est le signe qu'il existe plusieurs typologies d'objets purement intentionnels.

Le critère de classification serait leur degré de dépendance de la conscience mais aussi (ce qui est très important) du fondement physique. Bien que ces entités ne coïncident pas avec les éléments concrets que nous saisissons, elles ont dans ces derniers le support fondamental qui les ancre dans la réalité et qui empêche qu'elles soient des entités purement imaginaires ou idéales. Cette double dépendance est l'un des points nodaux de la théorie intentionnaliste d'Ingarden.

Thomasson regrette pourtant que le philosophe polonais ait décidé d'employer cette formulation de «purement intentionnel» pour décrire quelque chose qui a un ancrage si décisive dans le fondement physique¹¹⁰. Le scrupule d'Ingarden était de séparer ces entités spécifiques de toutes les autres entités communes qui, elles, entrent en relation avec la conscience et peuvent en être modifiées sans montrer pour autant une dépendance de cette dernière. Selon sa vision spécifiquement phénoménologique, tout élément du monde est intentionnel, mais seulement un ensemble limité d'objets sont *purement* intentionnels.

Cependant, la remarque de Thomasson va plus loin: même en tenant compte de cette dernière précision méthodologique, la dénomination «purement intentionnel» est trompeuse, donc pas très bien choisie, puisque les objets comme les églises, les tableaux ou les sculptures sont loin de montrer cette «pureté» dans leur lien avec la conscience.

La véritable innovation d'Ingarden est d'avoir brisé, du point de vue ontologique, la classification traditionnelle des entités en réelles, idéales ou imaginaires. Cette classification n'est pas en soi incorrecte, mais insuffisante, puisqu'un nombre considérable d'entités ne semblent s'adapter à aucune des trois catégories.

Plusieurs entités ne sont pas «uniquement» réelles, «uniquement» imaginaires

¹¹⁰ Cf. THOMASSON A., «Ingarden and the Ontology of Cultural Objects», *op. cit.*, pp. 120-121.

ou «uniquement» idéales, elles peuvent présenter une nature hybride. En plus, se limiter à colloquer les choses suivant ces critères est limitatif, car on laisse de côté plein d'autres nuances ontologiques qui demanderaient d'être explicitées. Une de ces nuances est le caractère absolu ou dépendant de quelque chose et, dans ce dernier cas, la typologie de dépendance que ce quelque chose entretient avec un autre, le degré de cette dépendance, etc.

Les objets purement intentionnels interceptent le plan de la réalité et le plan de l'imagination mais, en plus, ils présentent un spectre très vaste de gradations de dépendance de leur support matériel et de la conscience d'un sujet. Dans ce cas, il est donc fondamental de prévoir une gamme alternative de critères de classification ontologique se concentrant sur les différentes typologies de relations de dépendance.

Cette façon très innovante de concevoir l'ontologie est encouragée par l'esthétique et par les entités exceptionnelles qu'elle propose. La finalité ultime des recherches esthétiques d'Ingarden, du reste, est une finalité ontologique, comme il l'a déclaré lui-même à plusieurs reprises¹¹¹.

Après cette série de considérations, il est possible de répondre, au moins partiellement, à l'une des critiques adressées à la notion d'objet purement intentionnel qu'on a présentées dans l'introduction à ce travail¹¹². Il s'agit de l'objection résumée au point n° 1, selon laquelle prévoir un plan ontologique spécifique pour les objets purement intentionnels serait le symptôme d'une impuissance conceptuelle à définir la nature des œuvres d'art et d'autres objets culturels. Tout en prenant en compte cette accusation, il nous semble évident que le recours à cette catégorie intermédiaire se fait suite aux plus grands efforts de faire rentrer (sans succès) cette entité particulière qui est l'œuvre d'art dans les catégories de la métaphysique traditionnelle. Nous nous sommes concentrés sur l'œuvre musicale, mais ce discours est valable pour toutes les autres typologies: l'œuvre d'art ne se plie totalement à aucune de ces adaptations.

Elle ne peut pas appartenir complètement au plan de la réalité, car elle ne

¹¹¹ Dans cette thèse, nous nous limiterons à effleurer ces aspects, puisque le seul qui nous intéresse directement est la notion d'objet purement intentionnel. L'œuvre d'Ingarden consacrée à la discussion minutieuse et approfondie de cette «nouvelle ontologie» est son *Der Streit um die Existenz der Welt*, qui est resté inachevé. Les questions que nous avons évoquées relativement au statut de différentes entités et à leurs relations réciproques sont amplement discutées dans les deux premiers tomes de cet ouvrage, les seuls à nous être parvenus dans leur intégralité. Cet ouvrage en lui-même n'est pas traduit en français, il existe un recueil de différentes contributions, dont certaines lettres importantes entre Ingarden et Husserl sur ce genre de questions, qui est INGARDEN R., *Husserl, La controverse Idéalisme-Réalisme*, trad. française de Limido-Heulot P., Paris, Vrin, 2001.

¹¹² Concernant l'autre partie de la critique, celle qui vise le fait qu'un objet abstrait, comme le sont les objets purement intentionnels, ne peut pas être créé dans le temps, nous y reviendrons par la suite, quand nous aborderons à nouveau le problème de la création artistique.

partage pas les mêmes propriétés avec son fondement physique; elle ne peut pas être une entité idéale (nous avons montré toutes les apories que cela comporterait en parlant du platonisme musical); elle ne peut pas se réduire à un objet de notre imagination, car on aurait une œuvre différente selon le sujet qui la conçoit, comme le voudrait le psychologisme. La seule alternative est, pour nous, de prévoir une autre catégorie d'entités pouvant répondre à la nature unique des œuvres d'art et des objets culturels. Cela fait, il s'impose de revoir les critères de classification ontologique de toutes les entités, en tenant compte entre autres du statut de dépendance ou d'autonomie des objets et des relations entre eux. Ces relations, dans le cas des objets purement intentionnels, sont de double dépendance, on l'a vu.

Comme nous venons de le préciser dans une note, nous ne pouvons pas nous attarder sur le grand projet de réorganisation de l'ontologie ébauché par Ingarden: cela nous prendrait trop d'espace et, surtout, nous perdriions ainsi de vue notre sujet principal, qui rentre, il est vrai, dans le domaine de l'ontologie, mais dans un sous-domaine de celle-ci presque à part, celui de l'ontologie de l'art.

Ce qui nous intéresse davantage, maintenant, est donc de prendre rapidement en considération l'analyse minutieuse qu'Ingarden fait de différentes typologies de dépendance engageant les objets: de cette manière, on sera en mesure d'éclairer les types de relations que les objets purement intentionnels peuvent entretenir avec le reste du monde.

Différentes typologies de dépendance

Roman Ingarden reconstruit toutes les modalités dans lesquelles, à son avis, une entité peut être liée à une autre par une relation de dépendance. Suite à cette analyse, il devient possible de distinguer les objets purement intentionnels selon le genre de dépendance qui les lie à la conscience et à la réalité¹¹³.

D'abord, relativement aux actes subjectifs, une entité peut dépendre de la conscience exclusivement pour «venir à l'existence»: dans ce cas on parle de *dérivation*; ou il peut s'agir d'une dépendance qui maintienne cette entité dans son statut, et en ce cas on parle de *contingence*.

¹¹³ Pour une analyse et une discussion minutieuses de l'ontologie d'Ingarden, cf. MILLIERE R., *Introduction à l'ontologie de Roman Ingarden*, ATMOC, 2012, <http://www.raphaellmilliere.com/pdf/Milliere-Ingarden.pdf>; et VON WACHTER D., «Roman Ingarden's Ontology: Existential Dependence, Substances, Ideas, and Other Things Empiricists Do Not Like», in Chrudzimski A. (éd.), *Existence, Culture, and Persons: The Ontology of Roman Ingarden, op. cit.*, pp. 55-82.

Ensuite, on peut avoir une distinction quant aux modalités de cette contingence: une entité peut dépendre d'une autre tout simplement pour exister, ou pour être telle qu'elle est. Dans ce dernier cas, Ingarden parle d'*hétéronomie*.

Grâce à cette «grille» méthodologique, il est possible de décrire le statut des objets purement intentionnels de manière plus exhaustive. Un objet purement intentionnel entretient une relation de dépendance avec une conscience dans au moins trois sens différents:

1- Il est dérivatif, puisqu'il commence à exister suite à un acte précis d'un sujet: dans le cas d'une œuvre d'art, par exemple, l'acte de création de l'artiste; dans le cas d'une église, la cérémonie de consécration de la part d'une collectivité.

2- Il est contingent, car il s'appuie toujours sur des actes de conscience pour persister.

3- Il est hétéronome, dans le sens que ses propriétés et ses attributs qualitatifs sont liés à certains actes de conscience.

Tout objet purement intentionnel possède ces trois connotations. Par contre, d'autres facteurs déterminent des différences, même substantielles. La dépendance d'un objet de la conscience peut se révéler directe ou médiate. Les objets imaginaires représentent le cas le plus simple, vu qu'ils ne peuvent dépendre que d'actes de conscience, et en dépendre directement. Ingarden les appelle «objets purement intentionnels primaires ou originaires».

Les «objets purement intentionnels dérivés» dépendent, eux, d'une entité extérieure à la conscience qui, à son tour, dépend de la conscience. Ce dernier cas est le plus commun et concerne la plupart des objets purement intentionnels, comme les objets culturels et les œuvres d'art, qui ne dépendent pas exclusivement d'actes d'une conscience, mais aussi d'objets physiques (mais pas exclusivement physiques, comme on verra par la suite). Ces derniers, en tant qu'objets d'expérience à leur tour, sont aussi intentionnels, puisqu'ils entrent en relation avec la conscience, mais ils sont autonomes du point de vue ontologique, ils appartiennent à la réalité objective.

L'intentionnalité collective

Comme le souligne Amie Thomasson, la partie sans doute la plus connue de la spéculation d'Ingarden est celle à propos de l'œuvre d'art littéraire. Des éléments comme les personnages d'une œuvre littéraire sont, justement, des objets purement intentionnels dérivés: ils ne dépendent pas directement de la conscience, ce qui est facilement compréhensible car, dans ce cas, les personnages seraient modifiés par la conception et l'imagination de chacun. Ils dépendent plutôt des *unités de signification* exprimées par certaines phrases spécifiques de l'œuvre littéraire, c'est-à-dire ces phrases qui décrivent un personnage, en dessinent la psychologie, en narrent les actions, etc.

Ces unités de signification se reportent, bien évidemment, à des actes de conscience, mais des actes qui sont plus originaires et qui dépassent la volonté d'un sujet singulier. Il s'agit de processus de compréhension et «décodification» soumis aux règles d'un langage, qui s'imposent à chacun de nous et ne peuvent pas être modifiées individuellement de manière arbitraire. En cas d'altérations et modifications, le risque serait de ne plus avoir les instruments pour comprendre l'œuvre littéraire en question¹¹⁴.

Cet aspect est décisif car il concerne précisément cette notion d'«intentionnalité collective» que nous avons anticipée dans l'introduction. Il est fondamental de bien fonder cette notion et de bien la définir, afin que la catégorie des objets purement intentionnels puisse avoir, pour ainsi dire, une «base solide» et, surtout, un facteur de garantie d'objectivité. Il faut donner une réponse en ce sens à l'autre objection très forte, résumée toujours dans l'introduction, qui met l'accent sur le risque de priver une œuvre d'art de son objectivité en la défibrant dans les impressions subjectives.

Dans le but de rendre plus claire la notion d'intentionnalité collective, Thomasson se refait¹¹⁵ à l'argument d'Ingarden qu'un objet purement intentionnel médiat, tel qu'une œuvre littéraire, nécessite d'une certaine typologie d'actes de

¹¹⁴ Thomasson propose une théorie des entités fictionnelles qu'elle appelle «The Intentional Object Theory of Intentionality» et qui, comme le montre déjà le nom, est une autre déclinaison de la théorie des objets purement intentionnels. Cette théorie est clairement inspirée des thèses d'Ingarden, surtout de celles qu'il élabore dans *L'œuvre d'art littéraire*. Cf., entre autres, THOMASSON A., «Fiction and Intentionality», *op. cit.* Les objets de fiction sont créés par un écrivain et, ensuite, dépendent des actes intentionnels des lecteurs et, surtout, du fondement concret assuré par le texte. Le texte se base, à son tour, sur un certain langage qui doit être reconnu et compris par un certain nombre d'individus, parce que, si ce n'était pas le cas, ces objets (et l'œuvre qui les exprime) n'existeraient plus. L'aspect peut-être le plus intéressant est cette relation complexe entre une intentionnalité individuelle, les unités de signification vers lesquelles elle se dirige et l'intentionnalité collective qui assure l'objectivité de ces unités. Nous nous concentrerons sur ce point dans notre réflexion sur l'œuvre musicale.

¹¹⁵ Cf. EAD., «Ingarden and the Ontology of Cultural Objects», *op. cit.*, p. 125.

conscience généraux pour continuer à exister. Les unités de signification d'une œuvre littéraire s'appuient sur des actes de conscience associant à certaines unités typographiques et phonétiques des significations précises. Cette attribution de sens est le produit d'un ample horizon d'intentions et de pratiques collectives consolidées dans le temps. Tant que ces unités de signification seront, pour ainsi dire, «significatives» pour au moins une conscience individuelle, l'objet purement intentionnel se fondant sur elles le sera aussi.

Les objets purement intentionnels comme les œuvres littéraires dépendent donc de manière générale d'actes de conscience d'un certain genre (comme l'attribution collective de significations linguistiques): ils n'ont pas une relation rigide avec des actes individuels, puisque ces actes sont filtrés par l'intersubjectivité du langage.

Selon Thomasson ce cas de l'œuvre littéraire donne une justification très forte à la notion d'intentionnalité collective, car le fondement sur lequel l'objet intentionnel-œuvre littéraire s'appuie est, justement, un fondement partagé par une collectivité de sujets. L'œuvre littéraire est intersubjective précisément parce que ses unités de sens, donc, plus simplement, le langage qui la constitue, sont «certifiés» et compris par tout le monde.

Une autre implication très importante est que si un objet comme une œuvre littéraire dépend d'actes de conscience uniquement en termes généraux, pour chaque individu elle est une sorte de potentialité à découvrir. Il est possible que quelqu'un ait de faux préjugés sur elle ou qu'il ne la connaisse pas, sans que l'existence de l'œuvre en soit compromise pour autant ou que son intégrité soit menacée, parce que ces dernières sont assurées par le partage de la collectivité.

Il faut remarquer que ces unités de signification, quoiqu'elles s'appliquent à des éléments dont l'aspect typographique et phonétique est plutôt lié à la réalité, sont principalement des entités idéales. Pour cette raison, elles ne semblent avoir rien en commun avec un support physique comme les blocs de pierre d'une église. Mais on verra par la suite que cette idéalité est vraiment *sui generis*, donc il n'y a pas une distance si grande.

Si nous partageons, en termes généraux, cette conception de l'intentionnalité collective, nous verrons dans les prochains paragraphes comme elle demande, à notre avis, d'être mieux précisée et approfondie car, dans la formulation d'Ingarden/Thomasson elle résulte trop vague et vulnérable aux critiques rentrant dans la typologie n° 3 de notre introduction.

La nature des œuvres d'art selon Ingarden

En suivant les critères qu'on vient d'examiner, il est possible de mieux préciser de quel genre d'objets purement intentionnels parle Ingarden quand il fait référence aux œuvres d'art. Une œuvre d'art est créée par des actes psychophysiques de l'artiste: elle est en ce sens un objet dérivé de ces derniers, qui sont l'un de ses fondements. La préservation de son existence dépend d'actes de conscience des récepteurs, qui doivent constamment se renouveler pour l'assurer: cette autre typologie d'actes représente donc un autre fondement de l'œuvre d'art¹¹⁶.

Une œuvre dépend aussi d'un fondement physique (troisième genre de fondement). Dans le cas d'un texte littéraire, nous avons vu de quoi il s'agit. Un tableau se fonde sur une toile, une église sur l'ensemble des matériaux qui la constituent. L'œuvre musicale, elle, se fonde sur les actes de composition, les actes d'écoute, la partition et les éléments sonores/non sonores¹¹⁷.

Selon Ingarden la dépendance d'une œuvre d'art d'un support physique est toujours générale, dans le sens que l'œuvre n'est pas liée à un objet physique particulier. Cet aspect va de soi si on pense aux œuvres musicales ou littéraires, qui peuvent être reproduites dans un nombre infini de copies ou de performances. Mais il est difficile à concevoir et à accepter concernant des arts comme la peinture ou la sculpture: nous sommes habitués à considérer la relation entre l'œuvre *La Vénus de Milo* et le fondement matériel sous nos yeux comme une relation indissoluble et très stricte. Au contraire, Ingarden est cohérent «jusqu'au bout» et ne juge pas l'unicité d'un exemplaire d'une statue ou d'une peinture comme une nécessité ontologique¹¹⁸.

Dit autrement, nous sommes amenés à croire par notre expérience historique et quotidienne qu'un chef d'œuvre comme *La Joconde* est fait par le binôme

¹¹⁶ A part sa contribution majeure sur l'œuvre d'art littéraire, déjà citée, on peut retrouver les réflexions d'Ingarden sur les autres arts dans INGARDEN R., *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art. Choix de textes 1937-1969 [Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art par la suite]*, traduction française de Limido-Heulot P., Paris, Vrin, 2011; et dans ID., *Sur la peinture abstraite*, trad. française de de Launay M., Paris, Hermann, 2013.

¹¹⁷ Amie Thomasson, dans son *Ingarden and the Ontology of Cultural Objects*, affirme «Musical Works are based in "real processes in the world which found *realiter* each individual performance of the work" or real objects that found copies of the score» (cf. THOMASSON A., «Ingarden and the Ontology of Cultural Objects», *op. cit.*, p. 126). L'aspect assez étonnant est le caractère incomplet de cette définition (les quatre fondements ne sont pas tous présents). L'impression est qu'elle veuille instituer un parallélisme strict avec l'œuvre littéraire, ce qui est aussi notre intention. Sauf que le discours qu'Ingarden fait dans *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* à propos des fondements de l'œuvre présente des particularités (et des difficultés dérivant de celles-ci) qui ne le rendent pas entièrement assimilable à son homologue dans *L'œuvre d'art littéraire*. On y reviendra par la suite.

¹¹⁸ Pour une analyse du célèbre exemple ingardenien de la *Vénus de Milo* et une discussion de sa théorie de l'objet esthétique, cf. ISEMINGER G., «Roman Ingarden and the Aesthetic Object», in *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 33, n° 3, 1973, pp. 417-420.

«œuvre/réalisation physique», et que les reproductions sont, *a priori*, des copies. Mais ce n'est qu'une croyance alimentée par l'habitude, par le manque d'ouverture mentale, et surtout par un problème de nature technique: les hommes n'ont pas encore acquis la capacité de créer d'autres exemplaires d'une même œuvre picturale ou sculpturale, qui seraient, dans ce cas, d'autres exemplaires et non pas de simples copies. Le fait qu'il n'existe pas d'autres exemplaires serait donc dû moins à une «résistance ontologique» des œuvres qu'à des raisons contingentes,

Thomasson remarque à ce propos que ces implications au goût paradoxal pour un grand nombre d'observateurs sont la conséquence logique de la conception ingardenienne de *toutes* les œuvres d'art comme des entités distinctes de la réalité dans un sens essentiellement *qualitatif*. Une œuvre d'art, peu importe sa typologie, est une *entité qualitative* qui s'ancre et s'exprime dans un certain fondement physique, mais l'erreur serait de croire que dans certains cas cet ancrage soit unilatéral et exhaustif. Pour toute œuvre d'art, plusieurs reproductions seraient toujours possibles, pourvu qu'elles respectent littéralement tous les éléments du premier exemplaire.

Nous réservons une discussion plus approfondie de ces aspects pour le chapitre 3. L'idée fondamentale que nous souhaiterions mettre en avant d'or et déjà est que l'œuvre d'art est une entité créée par l'acte (ou les actes) intentionnel(s) d'un artiste. Ce qui est difficile à accepter pour une partie consistante des critiques est la prétention qu'un artiste puisse ainsi créer une œuvre musicale ou littéraire, dont l'abstraction fait plutôt penser à une idéalité. Mais il paraît encore plus ardu répondre à cette question: comment une église peut commencer à exister par une simple cérémonie de consécration?

Comment la conscience peut-elle «créer» un objet purement intentionnel?

C'est à ce moment du discours que, nous croyons, la contribution critique d'Amie Thomasson devient particulièrement précieuse, car l'argumentation d'Ingarden n'est pas forcément très unitaire et structurée. Le philosophe polonais est très minutieux dans sa réfutation du psychologisme, dans *L'œuvre d'art littéraire* comme dans *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*. Il met aussi une grande attention dans la recherche d'un ancrage important pour l'œuvre d'art en la faisant toujours dépendre d'un fondement concret. Au contraire, comme le souligne Thomasson¹¹⁹, il ne s'attarde pas trop sur la

¹¹⁹ Cf. THOMASSON A., «Ingarden and the Ontology of Cultural Objects», *op. cit.*, p. 131.

relation des œuvres avec la conscience; surtout, il ne se préoccupe pas spécialement de prouver et motiver l'objectivité de l'œuvre d'art *malgré* cette dépendance si forte des actes intentionnels. Comme nous l'avons suggéré dans l'introduction, ce fait peut s'expliquer, entre autres, par l'absence d'une critique d'un certain genre à l'époque d'Ingarden, une critique spécifiquement analytique. Ou par le fait que cette critique appartenait à un univers académique pas très familier à Ingarden et que, autour de problèmes liés à l'intentionnalité (collective), elle s'est répandue dans une phase successive.

Quoi qu'il en soit, Thomasson reprend des affirmations de différentes sources ingardeniennes et essaie de faire une synthèse, parfois elle rajoute des intégrations ou croit expliciter certaines choses qui sont juste laissées entrevoir.

Il est vrai qu'Ingarden fournit des instruments valables pour construire une «équation» forte et fiable des objets purement intentionnels (fondement physique, dérivation de la conscience dans une forme supra-individuelle), mais il ne «creuse» pas assez dans la définition de ces instruments et de la relation qu'ils doivent entretenir entre eux.

Une réflexion supplémentaire à cet égard s'avère particulièrement urgente pour être en mesure de répondre à l'objection n° 1 reportée dans notre introduction: comment une ou plusieurs consciences peuvent créer des objets ayant un impact dans le monde réel, tels que des églises? Comment admettre que la conscience puisse apporter des changements sensibles dans le monde concret? Dans ce cas, il faudrait plutôt parler d'idéalisme pur et dur, une perspective qu'un philosophe comme Ingarden adverse profondément.

Si les arguments en réponse à cette critique de la part d'Ingarden ne sont pas forcément très structurés, explicites et efficaces, Thomasson essaie de se servir de certains concepts-clés de sa pensée pour élaborer une réplique satisfaisante.

La tradition analytique s'est toujours méfiée de toute suggestion prétendant que la pensée puisse, d'une façon ou d'une autre, exercer sa propre influence directement sur le monde extérieur et apporter des changements tangibles. La pensée ne peut pas «construire» quelque chose en dehors d'elle-même, son pouvoir est uniquement d'observer et d'analyser les objets du monde, sans pouvoir y apporter des modifications.

Des philosophes comme Robert Howell ou Takashi Yagisawa, par exemple, critiquent l'idée de Thomasson (et d'Ingarden) que des entités telles que les caractères

fictionnels soient des entités abstraites créées par les actes intentionnels d'un écrivain, car cela admettrait des modalités mystérieuse de création¹²⁰.

Comme le remarque Thomasson, si la production de personnages fictifs suivant ces modalités est déjà réputée comme peu tolérable, l'idée qu'une église puisse être créée par des actes de conscience résulte réellement inacceptable pour la vision analytique. Même quelqu'un comme John Searle, qui se trouve pourtant d'accord sur le fait que les entités fictionnelles soient créées par des actes intentionnels (et il est souvent critiqué à son tour par d'autres philosophes analytiques), s'oppose à l'idée que des objets culturels «solides» et des objets sociaux puissent avoir une telle origine¹²¹.

Les détracteurs insistent sur la conviction que les objets physiques ne peuvent pas être créés par la conscience et leur statut ne peut pas être modifié par ses actes; mais Ingarden, selon Thomasson, ne peut pas être attaqué sur ce point. La raison est que les actes de création des objets purement intentionnels sont très différents de ceux qui sont à l'origine des objets physiques.

L'erreur fondamentale est d'attribuer aux objets purement intentionnels et, surtout, aux actes intentionnels qui les engendrent, plus de poids ontologique que celui qu'ils ont *de facto*. Personne ne prétend que ces actes apportent des changements visibles et tangibles dans le monde réel, ils se limitent à rajouter des propriétés intentionnelles et, par conséquent, une certaine «aura», un nouveau statut à quelque chose qui ne l'avait pas auparavant.

L'un des aspects sur quoi, comme on disait, Ingarden n'est pas très explicite et exhaustif est précisément l'explication et la description de ces «propriétés intentionnelles». Thomasson essaie de remplir ce vide dans son argumentation. Elle propose des exemples de ces propriétés: il s'agit d'exemples s'appuyant sur des «prévisions» et des «visualisations» de certains états de choses. Une visualisation serait de «penser à l'Espagne à l'instant présent», une prévision de «souhaiter une tempête de neige», ou «souhaiter qu'il pleuve». Or, il est d'une évidence enfantine que des états intentionnels de ce genre ne pourront jamais réaliser concrètement les états de choses qui en sont le contenu. Cependant, il faudra reconnaître qu'ils déterminent par nécessité une situation où on est en train de penser à l'Espagne ou de souhaiter un changement climatique.

¹²⁰ Cf. HOWELL R., «Review of Amie L. Thomasson *Fiction and Metaphysics*», in *Philosophical Quarterly*, vol. 52, n° 207, 2002, pp. 282-284; et YAGISAWA T., «Against Creationism in Fiction», in Tomberlin J.E. (éd.), *Philosophical Perspectives*, vol. 15, *Metaphysics*, Oxford, Blackwell, 2001, pp. 153-72.

¹²¹ Cf. SEARLE J.R., *The Construction of Social Reality*, *op. cit.*, p. 45.

Dit autrement, le fait de penser à quelque chose ne le réalise pas concrètement, mais peut réaliser l'état intentionnel de penser à ce quelque chose: même des états intentionnels comme la conscience de la sacralité d'une église, qui sont plus indirects et supra-individuels, pourront être déterminés d'une telle manière. En effet, si une pensée individuelle à propos d'un certain état de choses (la sacralité d'une église) ne rend pas *de facto* un certain objet culturel ce qu'il est, l'accord implicite d'un ensemble de sujets et le partage d'intentionnalités analogues peuvent fonder son statut ontologique¹²².

Néanmoins, la réponse n'est pas encore suffisante: les critiques pourraient, à la limite, accepter que des propriétés appliquées à un objet déterminent des états intentionnels entièrement nouveaux, mais cela n'implique pas qu'un véritable nouvel objet soit créé *ex nihilo*.

On pourrait affirmer alors, comme le suggère Thomasson, que dans le cas d'une église l'ensemble des matériaux constituant le fondement acquiert, à un certain moment, la propriété d'être consacré comme une église. Mais, comme l'admet elle-même, cela paraît un sophisme, analogue aux «qualités aristotéliennes» que nous avons évoquées à propos du platonisme musical. En plus, les détracteurs pourraient répliquer qu'il suffirait de prévoir un objet physique avec certaines propriétés intentionnelles, sans besoin d'introduire ce dédoublement apporté par un objet purement intentionnel. Cette solution est clairement irrecevable pour Ingarden, qui insiste sur la séparation nette entre l'objet culturel et son support matériel.

Il faut donc prévoir que la conscience puisse créer non seulement des propriétés, mais aussi des véritables objets. Mais ces objets n'ont pas un statut autonome, leur essence et leurs propriétés leur dérivent entièrement par la conscience, ce qui veut dire qu'ils ne sont absolument pas à rapprocher des objets que nous avons l'habitude de rencontrer dans notre expérience commune. Ils sont des projections de la conscience, donc ils ne sont même pas des objets à proprement parler.

Pourtant, certains n'acceptent simplement pas l'idée que la conscience puisse créer des objets tout court: pourquoi prévoir à tout prix que la conscience engendre des entités, bien que seulement intentionnelles? C'est le parfait exemple d'une question qu'Ingarden ne s'est pas posée, et qu'il ne sentait pas la nécessité de se poser, à cause, dit Thomasson, de sa vision très spécifique de l'ontologie, d'un côté, et de la métaphysique, de l'autre.

On retrouve cette distinction très importante dans *Der Streit um die Existenz der*

¹²² Cf. THOMASSON A., «Ingarden and the Ontology of Cultural Objects», *op. cit.*, p. 131 et suivantes.

Welt: la métaphysique essaie de déterminer qu'est-ce qui existe; l'ontologie est une recherche *a priori* ayant pour but l'analyse des contenus des idées, la découverte des possibilités de ces contenus et la recherche des connexions entre eux. Donc, en gros, dans la conception d'Ingarden la métaphysique se demande si une église existe réellement, alors que l'ontologie, une fois établi le contenu des idées correspondant à une entité de ce genre, se demande quelles seraient les conditions pour qu'une telle entité, éventuellement, existe.

L'ontologie, pour Ingarden, est une forme d'analyse conceptuelle, dans le sens qu'elle détermine avec exactitude quel est le concept essentiel associé à une certaine entité. Par exemple, le concept d'une église sera le concept d'un bâtiment avec les propriétés d'avoir été consacré à un certain moment, d'être regardé d'une certaine façon par les fidèles, etc.

Selon Amie Thomasson, si on tient compte de cette vision très spécifique de l'ontologie de la part d'Ingarden, il est vain de se demander pourquoi attribuer à la conscience le pouvoir d'engendrer une nouvelle entité à partir d'un fondement physique. En effet, si toutes les conditions nécessaires rattachées aux contenus essentiels du concept d'une église sont respectées, il faudra juste admettre que «l'église est là», existe, sans se poser d'autres questions. Si on considère avec attention ces contenus essentiels, on verra qu'une église ne peut pas coïncider avec son support physique correspondant¹²³.

L'idée fondamentale d'un objet purement intentionnel de toute sorte contient l'idée de certains actes de conscience, et si les autres conditions d'existence sont assurées, ces actes assurent l'existence de l'objet. Ce discours ne vaut pas pour les objets réels car, pour ces derniers, les actes de conscience ne sont pas des conditions nécessaires d'existence.

Cette argumentation, bien évidemment, s'appuie sur la légitimité de cette analyse conceptuelle et des conditions d'existence qu'elle propose en clé ontologique. La conclusion de Thomasson est que, si on accepte cette vision de l'ontologie, les objets culturels peuvent être pleinement justifiés en tant qu'entités dépendantes de la conscience sans qu'ils soient réduits pour autant à de simples projections vaguement magiques de celle-ci. Ils ne sont pas des projections puisqu'ils transcendent la conscience et ont un fondement spatio-temporel dans des objets physiques (ou idéaux, dans le cas des œuvres littéraires).

¹²³ Cf. *ibidem*, p. 134.

Remarques critiques sur les réflexions de Thomasson

Le discours de Thomasson se concentre sur les relations de dépendance des objets purement intentionnels par rapport à la réalité et à la conscience mais, à vrai dire, elle ne rentre pas dans le détail de la structure de ces objets. Par exemple, on veut bien admettre qu'une église est un objet purement intentionnel s'appuyant sur son fondement physique mais, une fois établi qu'elle est une projection des consciences individuelles, il nous semble que sa nature, sa structure profonde ne sont pas vraiment approfondies¹²⁴.

Une église existe dans le partage d'une communauté mais, à part le fait de dire qu'elle a la propriété d'avoir été consacrée à un certain moment, en quoi consiste exactement l'église en tant qu'objet purement intentionnel? Dans la conception ingardenienne, on l'a dit, elle est, comme toutes les autres entités de la même typologie, une formation qualitative qui a son fondement dans le support physique que nous voyons devant nous, si nous sommes à l'extérieur, ou tout autour de nous, si nous sommes à l'intérieur. Mais l'objet-église transcende ce support, dans le sens que nous nous le concevons comme une totalité, alors que notre expérience du support physique est toujours partielle.

Comprendre la nature de cet objet signifierait en cerner la structure, qui va au-delà de la structure physique du support. Il faudrait analyser les aspects spatiaux et géométriques de la projection telle qu'elle découle de la conscience à partir du support. Il est évident que la structure de cette projection ne pourra jamais être «complète et détaillée» comme l'est le support physique, puisque la visualisation mentale qui se base sur ce qu'on voit concrètement sera toujours partielle, elle aura des points d'indétermination. Elle ne peut pas être minutieuse, puisqu'elle n'est simplement pas une image mentale du fondement physique, elle en est une totalité synthétisée, où les traits architecturaux s'unissent aux (éventuelles) œuvres picturales et sculptées qui les

¹²⁴ Il est aussi possible que la limitation d'espace d'un simple article ait empêché à Thomasson d'approfondir ce discours. Mais ce fait n'est pas spécifié par elle et, quoi qu'il en soit, une recherche de ce genre manque aussi dans le reste de sa production. En effet, même dans ces essais où la théorie de l'objet intentionnel est déclinée pour expliquer la nature des entités fictionnelles, l'autrice se concentre moins sur l'approfondissement de la constitution de ces entités et des actes intentionnels qui en sont à la base que sur un compte-rendu de toutes les relations (de dépendance et d'autre genre) qu'elles entrelacent avec écrivain, lecteurs et fondement physique. Cf. EAD., «Fictional Entities», in Kim J., Sosa E. et Rosenkrantz G. (éds.), *A Companion to Metaphysics, II edition*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2009, pp. 10-18; EAD., «Fiction and Intentionality», *op. cit.*; et EAD., «Fiction, Modality and Dependent Abstracta», in *Philosophical Studies*, vol. 84, n° 2/3, 1996, pp. 295-320.

embellissent, le tout caractérisé par certaines qualités esthétiques qui découlent de cet ensemble.

Le défaut de ces théorisations de Thomasson qu'on a vues est, à notre sens, précisément celui de rester trop à la surface et se contenter de rendre compte des rapports de dépendance entre les objets purement intentionnels et «le reste du monde», sans réellement expliquer en quoi consisteraient, structurellement, ces objets. Il serait nécessaire de reconstruire les actes de conscience contribuant à leur création, de comprendre comment les éléments spatiaux visualisés et projetés par la conscience dans l'objet transcendant se mélangent avec ce côté mystérieux et ineffable qui est la sacralité, le sentiment de dévouement et de respect. Mais cette opération nous amènerait trop loin par rapport à notre sujet principal. Notre but est plutôt d'approfondir ce discours relativement à l'œuvre musicale et de reconstruire comment cet objet purement intentionnel se constitue à partir des actes du compositeur, de ses indications dans la partition, de l'écoute d'une exécution de la part des auditeurs.

L'analyse ingardenienne de la structure de l'œuvre musicale apparaît bien plus synthétique que celle qu'il consacre à la structure de l'œuvre littéraire, mais, tout de même, les composantes et les propriétés constitutives sont discutées dans leur intégralité. Ce qui manque est plutôt un regard détaillé sur les actes de conscience faisant émerger de tels éléments au moment de l'écoute d'un morceau ou de la vision d'une partition. Nous ferons l'effort précisément de nous pencher un peu plus sur l'expérience musicale, sans trop nous éloigner pour autant de notre sujet principal.

Dans cette phase, nous ferons une référence constante aux considérations d'Ingarden, puisqu'elles restent, pour nous, très valables dans leur ensemble, et représentent donc le modèle essentiel de notre théorisation. Nous essaierons, en plus, d'ajouter nos compétences techniques et des exemples pratiques à un discours, le sien, qui reste surtout philosophique. Nous ferons aussi allusion à certains éléments qui, apparemment, sembleraient rentrer plus dans un ordre musicologique mais qui, au contraire, peuvent acquérir un statut philosophique et devenir fonctionnels au discours ontologique.

2.2 L'œuvre musicale comme objet purement intentionnel

La spécificité de l'œuvre musicale

L'œuvre musicale n'est pas comme les autres objets qui se donnent à nous et qui nous apparaissent comme compacts et réalisés. Un objet ordinaire se donne à un sujet dans une forme déjà unitaire et accomplie, et par la perception le sujet le reçoit déjà tel qu'il est: toutes les analyses et les classifications du cas sont successives à ce fait et le présupposent. L'approche de l'objet musical, au contraire, est d'une espèce particulière, que ce soit au niveau de l'exécuteur qui doit interpréter une œuvre, ou de l'individu qui est là simplement pour écouter le produit sonore.

La relation avec l'objet musical est une relation intentionnelle, ce qui ne dit pas grande chose, vu que, dans un cadre phénoménologique comme celui où se positionne notre thèse, tout ce qui s'offre à la conscience (objets du monde, souvenirs, sentiments, concepts, etc.) le fait déjà en tant que terme d'une intentionnalité. Mais la différence essentielle est celle qu'on a anticipée au début de ce discours: un objet comme, par exemple, un vase nous est donné, pour ainsi dire, comme «déjà constitué et accompli», il nous apparaît comme quelque chose de compact, de tout-présent-à-soi-même et, en plus, de tout-présent-à-soi-même-à-l'instant-même-où-il-est-perçu. En précisant tout de même qu'à chaque instant on aura un aperçu de cet objet légèrement, voire très différent de l'aperçu qu'on en a eu à l'instant immédiatement précédent, et ainsi de suite.

On ne finira jamais de «découvrir et redécouvrir» ce vase, chaque perception sera unique et ne se proposera plus jamais sous la même forme. Cependant, l'unité et la présence tout entière de cet objet sont des sortes de présupposés: à chaque perception d'un côté du vase, le reste de l'objet n'est pas présent, se cache à nous, et toutefois il est comme projeté par une prolongation de cette perception, de manière que ce qui est absent devient, par intuition, présent sous forme d'intégration.

De ce fait, la totalité de l'objet est toujours une présence régulatrice de la perception car, à la fois, elle est devinée spatialement à chaque perception et elle est «de plus en plus remplie» par une synthèse de plusieurs perceptions. Même dans ce dernier cas, évidemment, cette totalité, l'objet en tout et pour tout, ne pourra jamais «être achevée». On voit déjà l'impossibilité de la tâche et son caractère aporétique par le simple constat que la synthèse des perceptions ne pourra jamais rendre l'objet dans son

«se donner à nous en tant qu'unique, compact et extérieur à nous», mais elle n'amènera qu'à un schéma mental.

Que ce soit par une intégration intuitive qui complète une perception singulière, ou par une idée obtenue à travers une synthèse des perceptions, la chose globale ne peut être saisie que de façon partielle. Au fond, tant qu'on reste à l'intérieur d'un discours perceptif, on se réduit à parler de perspectives particulières, de points de vue, d'aperçus: la situation où on se retrouve inévitablement, en tant que sujets dans un monde d'expérience, est celle d'avoir un spectre, un «horizon d'expérience» constamment changeant et limité. L'idée de l'objet en tant que tel, «donné-en-tant-que-tel», tout entier, et non pas sous une facette qui efface toujours les autres, est une limite aporétique, une impossibilité.

La seule manière pour qu'une telle situation puisse effectivement se présenter serait une situation avec l'objet sans le sujet: un monde qui soit simplement «posé» et qui évolue de manière purement brute et mécanique, sans aucune conscience qui puisse percevoir et constater cette «suite de phénomènes qui s'enchaînent à l'extérieur d'eux».

Inutile de souligner que dans ce cas il serait même insensé de parler d'un objet et que, probablement, rien ne serait tel que nous le percevons et le connaissons car, justement, nous ne serions pas là pour le connaître et le percevoir. Nous ne voulons pas aller plus loin dans ce discours et aborder cette question si délicate et épineuse de la «chose en soi» qui, au moins à partir de Kant, représente l'une de grandes problématiques de la philosophie. Si on a fait cette courte digression c'est pour avoir la possibilité de mettre en évidence un point décisif, la différence essentielle qui distingue l'expérience de n'importe quel objet de celle de «l'objet-exécution (et œuvre musicale)».

L'objet spatial quelconque nous est donné «malgré nous», il touche nos sens étant déjà constitué. Dans le cas d'une exécution musicale, par contre, ce qui «joue le rôle» d'objet matériel (dans le sens qu'il serait l'équivalent du vase de notre exemple) sont les ondes acoustiques qui parviennent à nos oreilles, donc, plus à l'origine, les formations acoustiques qui se succèdent dans l'exécution ou dans l'enregistrement.

La spécificité de l'œuvre musicale est précisément le fait que la succession temporelle des sonorités (l'exécution) et la totalité qui lui est immanente (l'œuvre) ne se donnent pas à nous comme des évidences immédiates, compactes, tout entières. L'œuvre demande d'être reconstruite par les actes de synthèse de notre conscience à partir de la succession temporelle des sonorités d'une exécution, ou à partir des signes notationnels de la partition.

L'approche d'Ingarden du problème et ses difficultés

Le point de départ d'Ingarden pour sa recherche sur l'œuvre musicale sont nos opinions courantes et préscientifiques: il essaie de remonter à notre expérience originaire de la musique, à l'idée que nous nous formons de cette dernière avant d'être influencés par les différentes théories musicologiques et philosophiques.

Cette expérience, néanmoins, doit être transcendée, car elle est souvent surchargée de naïvetés, croyances trompeuses et fausses impressions. A travers la réduction eidétique¹²⁵, le regard phénoménologique fait abstraction de la particularité sensible des données provenant de l'écoute musicale et se pose directement sur les essences de ces données.

Le but ultime est de parvenir, par des applications successives de la réduction, à la véritable essence de l'œuvre musicale. En tant qu'objet purement intentionnel, elle demande d'être constamment réactualisée par des actes intentionnels de notre conscience (sans qu'elle se réduise pour autant à un produit de la conscience même).

Nous voudrions souligner celle que pour nous est une difficulté liée à cette relation intentionnelle entre l'œuvre et les actes de conscience par lesquels on serait censé la reconstruire. Ce discours se rattache directement aux considérations précédentes sur la question de l'intentionnalité collective.

Dans *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* Ingarden ne parle jamais explicitement d'«intentionnalité collective», ni, plus en général, il fait référence à une expérience partagée et intersubjective qui constituerait l'un des fondements d'une œuvre (comme le fait, on l'a vu, dans le cas de l'architecture). Cet aspect n'est pas très relevant en soi, parce qu'on peut aisément parvenir à un concept de ce genre à partir de ce qu'il affirme relativement aux éléments (ou moments) acoustiques/non acoustiques et aux actes intentionnels qui sont censés les «repérer» et les «faire revivre». Ces éléments et les actes qui s'y adressent sont les fondements de l'œuvre musicale, avec, on l'a vu, les actes de création du compositeur et la partition¹²⁶.

On peut présenter la chose ainsi: il existe dans une œuvre musicale toute une série d'éléments, de moments et de propriétés à la fois sonores et non sonores. Ces

¹²⁵ Dans l'interprétation de la notion d'épochè, son application, ainsi que dans l'interprétation et l'application de la réduction eidétique se retrouvent les plus grandes différences méthodologiques et conceptuelles entre l'approche phénoménologique ingardenienne et celle de son maître Husserl. Cf. à ce propos, entre autres, INGARDEN R., *Husserl, La controverse Idéalisme-Réalisme, op. cit.*

¹²⁶ Ingarden parle de façon assez claire des fondements de l'œuvre musicale dans ID., *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, *op. cit.*, p. 147 et suivantes.

aspects sont objectifs, dans le sens qu'ils ne sont pas modifiables par les expériences individuelles que chacun de nous en fait. Néanmoins, dans un certain sens c'est comme s'ils n'existaient pas, ils sont de simples potentialités dans l'attente de quelqu'un qui les réalise par des actes spécifiques. Ces actes trouvent leur pleine signification dans le fait de faire émerger ces éléments, c'est comme s'ils «se remplissaient» de ceux-ci, et, pareillement, ces éléments existent grâce à ces actes et pas autrement.

Or, la difficulté n'est pas tellement de définir exactement en quoi consistent ces actes (même si, en effet, Ingarden ne le fait pas vraiment) mais de comprendre qui serait doué des instruments, des facultés pour les mettre en œuvre. Nous remarquons un contraste singulier entre l'approche méthodologique du début de l'essai et la détermination des conditions fondamentales pour qu'une expérience musicale pleine et authentique puisse avoir lieu, et pour que, par conséquent, une œuvre musicale puisse être véritablement exploitée et se fonder de manière solide sur une telle expérience.

L'idée de revenir aux opinions simples et communes sur la musique semblerait ouvrir les portes, de façon correspondante, à une expérience pareillement accessible à tous. Est-ce vraiment le cas? Ingarden paraît sous-entendre que tout auditeur a les capacités pour décerner tous ces éléments comme le temps musical, le mouvement, les qualités émotives, les qualités esthétiques, etc. Ou, au moins, il ne précise jamais s'il faut être plus ou moins expert en ce sens. L'impression qu'on tire de son argumentation est qu'à partir de cette réduction eidétique initiale, toutes les expériences de la perception et de la saisie des composantes d'une œuvre soient possibles à travers un effort de concentration, une écoute attentive et une libération des préjugés sur la musique.

Ce que nous déduisons est que l'ensemble des facultés d'un individu¹²⁷ lui permettant une véritable expérience esthétique d'une œuvre musicale seraient des sortes de «facultés transcendantes» présentes dans chaque sujet, ce qui reviendrait à dire que l'œuvre est reconnue dans une dimension de partage par une intentionnalité collective¹²⁸. Cependant, la réalité nous montre qu'on est loin d'une situation où une majorité d'auditeurs soient doués des moyens pour faire une expérience satisfaisante d'une œuvre musicale. Cela concerne, à la fois, un discours plus proprement technique

¹²⁷ Appelons-le ainsi et contentons-nous de parler en général, sans préciser de quelles facultés s'agit-il.

¹²⁸ En réalité, nous verrons justement qu'il n'est pas correct de faire une équivalence entre des facultés transcendantes de ce genre (avec les actes qui en dépendent) et l'intentionnalité collective. Cette dernière peut être réduite, au bout du compte, à la reconnaissance qu'une certaine entité complexe est effectivement une œuvre musicale. En ce sens, même quelqu'un qui n'aurait aucune sensibilité ou compétence technique en termes musicaux pourrait parvenir à une telle simple reconnaissance. C'est précisément sur cet aspect qu'Ingarden n'est pas vraiment explicite: il montre plutôt de croire dans la capacité de tout individu de saisir les moindres caractéristiques d'une œuvre.

et un discours plus général de sensibilité. La plupart des individus n'ont pas les compétences techniques pour apprécier entièrement la structure d'un morceau, l'organisation du matériau, les échos, les subtilités d'écriture, etc. Si ces compétences dérivent uniquement d'une certaine éducation, ou si elles soient déjà présentes en nous et il suffise de les entraîner par une écoute continue et concentrée, c'est une question que nous ne pouvons pas affronter ici (et qui n'est pas réellement décisive pour notre discours). De l'autre côté, il n'est absolument pas rare que des musiciens professionnels possèdent, au contraire, uniquement des compétences de ce genre et ne soient pas capables de s'élever au dessus d'une écoute purement technique pour une appréciation pleinement esthétique.

Pour parler d'une manière un peu plus simpliste, l'impression est qu'Ingarden «fasse trop confiance» à l'auditeur moyen et à ses capacités d'autodidacte, ou à son envie de faire des efforts, de se concentrer dans l'écoute, ou, encore, au fait qu'il ne se fasse pas influencer par les préjugés. Ce point n'est pas marginal, vu que le penseur polonais semble fonder (il n'est pas complètement explicite sur cet aspect, nous le répétons) les œuvres musicales et leur objectivité, entre autres, sur la capacité commune et partagée d'en reconstruire la structure à partir de l'écoute ou de la lecture d'une partition¹²⁹.

Nos remarques rejoignent de près celles contenues dans un article de Patricia Limido-Heulot: cette contribution est d'une grande importance, car l'autrice y développe une analyse profonde et très bien documentée sur celles qu'elle interprète comme de véritables limites de la pensée phénoménologique ingardenienne. On aura l'occasion de citer encore par la suite ce travail et de spécifier mieux de quoi il parle. Ce qui nous intéresse ici est surtout de mettre en évidence un passage où Limido-Heulot affirme à peu près les mêmes choses dont nous nous occupons dans ce paragraphe. Elle remarque, à propos de l'expérience esthétique, qu'Ingarden parle souvent d'une attitude adéquate que le récepteur devrait assumer face aux œuvres d'art: il parle de la nécessité de se rapporter correctement aux œuvres pour en saisir toutes les propriétés et la véritable essence. Mais, au bout du compte, il ne précise jamais en quoi consisterait exactement cette attitude, qui est si décisive¹³⁰.

¹²⁹ Un bon exemple de la grande complexité, du niveau de spécialisation ou, simplement, de concentration et d'attention de l'attitude qu'Ingarden s'attend du récepteur d'une œuvre d'art se trouve dans ID., «Vécu esthétique et objet esthétique», in ID., *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art*, op. cit., pp. 64-95.

¹³⁰ Cf. LIMIDO-HEULOT P., «Sens et limites de l'analyse ontologique dans l'esthétique de Roman Ingarden», in *Bulletin d'analyse phénoménologique*, vol. 7, n° 2, 2011, <http://popups.ulg.ac.be/bap/document.php?id=491>, pp. 13-14.

Le problème est donc double: d'abord, déterminer qu'est-ce qu'exactly l'approche la meilleure possible qu'il faut adopter au moment de l'expérience esthétique; deuxièmement, comprendre si tous indifféremment peuvent l'adopter.

Pour revenir à l'œuvre musicale, si l'idée plus ou moins implicite est qu'elle fonde son objectivité sur une compréhension généralisée de ses composantes, à partir du moment où on remet en question la possibilité d'une telle compréhension, ce pilier de la fondation objective risque de s'effondrer¹³¹.

Nous croyons qu'Ingarden ne se soit pas spécialement intéressé à ces fameux actes de conscience qui devraient faire ressortir de telles composantes: il les cite à tout moment sans les approfondir réellement¹³².

Disons qu'il s'attarde moins sur une analyse de ces actes que sur une reconstruction minutieuse de l'œuvre et de ses aspects¹³³. Si la finalité que nous envisageons, la reconstruction eidétique de cette dernière, est la même que celle du philosophe polonais, dans cette phase nous souhaiterions privilégier davantage le discours sur les actes impliqués dans l'expérience musicale. Nous allons prendre en considération ceux que nous considérons comme les niveaux principaux de cette expérience, dans les limites que nous concède notre discours qui est, comme celui d'Ingarden, centré tout d'abord sur la nature de l'œuvre musicale. C'est à cette dernière que nous allons remonter à travers l'analyse de ces plans d'expérience.

¹³¹ En réalité, on pourrait nous faire une objection de ce genre, qui est, en plus, assez spontanée: les propriétés et toutes les prérogatives d'une œuvre musicale sont présentes en elle d'une façon objective, et cela n'est pas influencé et modifié par la quantité d'auditeurs qui seront capables ou moins de les retrouver. Si la majorité des récepteurs n'ont pas la préparation et les moyens adéquats pour une expérience d'écoute correcte, c'est «leur problème»: ce fait ne mine pas le caractère objectif de l'œuvre. Nous serions d'accord avec de telles remarques. Il faut souligner néanmoins que si l'exigence est celle d'une compréhension et d'un partage généralisés (telle est l'impression; si ce n'est pas le cas, Ingarden, une fois de plus, ne le précise pas), ce but ne peut pas être atteint en suivant simplement les «indications» de l'analyse ingardenienne, car elles présupposent des compétences que l'homme commun ne possède pas. Mais, plus profondément, nous souhaiterions même théoriser que les éléments constituant l'œuvre musicale ne perdurent pas «quoi qu'il arrive» et qu'il ne faut pas surestimer cette idée de leur présence potentielle. Nous en parlons juste après, à la fin du paragraphe.

¹³² Il faut tout de même préciser qu'il en parle indirectement en relation à l'élément du temps musical (il se refait entièrement aux analyses de la conscience du temps de Husserl et aux considérations sur la durée de Bergson) et à celui de la *Gestalt* (au niveau des *Gestalten* correspondent des actes synthétiques que nous ferons rentrer dans ce que nous appelons «réflexion musicale»; Ingarden ne les nomme pas d'une façon précise). En général, il manque une discussion à part qui soit systématique. Mais on doit lui concéder deux choses: (1) son travail est centré sur la détermination du statut ontologique et de l'identité de l'œuvre musicale, l'expérience musicale représente clairement un autre sujet; (2) il précise plusieurs fois qu'il ne prétend pas avoir fourni une analyse exhaustive, mais que la sienne n'est qu'une «exploration préliminaire» présupposant des études plus détaillées par la suite.

¹³³ Malheureusement, Ingarden n'a pas pu ou voulu consacrer à l'expérience musicale une étude équivalente à la recherche monumentale qu'il a développée sur l'approche de l'œuvre littéraire. Nous parlons de *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, ouvrage qui n'existe qu'en allemand et en polonais. Une traduction partielle en français (à partir de la première version en polonais) est INGARDEN R., «Raccourcis de perspective du temps dans la concrétisation de l'œuvre d'art littéraire», in ID., *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art*, op. cit., pp. 163-191.

Surtout, l'effort de notre part sera de repérer dans l'œuvre musicale un côté objectif qui ne demande pas des compétences de spécialiste pour être mis en évidence et reconstruit. En d'autres termes, une base assez simple qui soit accessible à tout auditeur et qui permette ainsi à l'œuvre de se fonder sur le plus grand nombre de sujets. Cet effort constituera l'objet principal de tout le chapitre 3.

Tout ce qu'on a dit, il est important de le souligner, n'est pas vraiment en contraste avec les thèses ingardeniennes, car nous partageons cette conviction d'une présence objective, quoique potentielle, des propriétés dans la structure schématique de l'œuvre musicale (et, au bout du compte, que cette structure soit elle-même une potentialité). Tout ce que nous nous efforcerons de théoriser autour de l'intentionnalité collective peut être vu comme une explicitation de ce que, dans *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, est juste laissé entrevoir (vu que, comme on a suggéré, le philosophe polonais semble être réellement persuadé que la modélisation de l'œuvre musicale qu'il dessine soit accessible à tout le monde).

L'aspect sur lequel, par contre, nous nous montrerons assez «extrémistes» est l'interprétation du statut de ces éléments sonores et non sonores de l'œuvre. Quand nous disons qu'ils sont des potentialités, nous ne croyons pas pour autant qu'ils restent dans cet état pour toujours. En imaginant que personne ne soit plus capable de les faire ressortir, et donc que les conditions de fondement et d'exploitation de l'œuvre même n'existent plus, c'est comme si, pour nous, ces éléments et l'œuvre musicale n'existaient plus¹³⁴.

On verra à la fin du chapitre que cette vision quelque peu radicale s'insère dans une critique plus générale et constitutive que nous adressons à l'interprétation qu'Ingarden défend de l'«œuvre en elle-même». Nous montrerons que notre vision s'éloigne décidément de sa perspective.

Le ou les moments de l'expérience musicale

Les œuvres de la tradition occidentale s'appuient presque toujours sur la transformation et l'exploitation d'un thème ou motif. On pourrait dire que toute variation et concaténation, toute dialectique avec d'autres thèmes sont déjà contenues

¹³⁴ Nous avons fait un discours analogue en parlant des structures sonores implicites de Levinson dans le chapitre 1, quand nous avons dit que sans un compositeur qui les instancie, c'est comme si à notre sens elles n'existaient pas.

dans la première exposition de l'idée principale d'une œuvre donc, simplement, le début présuppose le déploiement et la conclusion.

Nous voulons parler ici, bien évidemment, d'une «présupposition *ex-post*», car il n'y a aucune nécessité qu'un thème se développe dans un sens plutôt que dans un autre: cette présupposition est toute dans la conscience du connaisseur qui, à l'écoute du premier thème, sait déjà précisément les directions que le discours prendra par la suite. Il est donc normal que la réflexion de l'expert, à l'écoute du tout début d'une œuvre bien familière, puisse anticiper tout l'univers des transformations que le thème initial subira par la suite. Nous voudrions juste souligner comme toute cette anticipation est, pour ainsi dire, une dynamique «émergeant» de l'exécution et de la perception de cette dernière: l'auditeur sait qu'un thème est l'anticipation de toute une évolution, et l'exécuteur aussi peut l'interpréter avec cette conscience, en lui conférant un aspect allusif lié à sa connaissance de l'œuvre tout entière. Mais du côté de l'exécution en elle-même, en tant que succession de sonorités, aucun de ces caractères allusifs d'anticipation ou de rappel de phases musicales précédentes ne peut transcender la temporalité et modifier l'essence ontologique du processus.

Les actes intentionnels rattachés à l'expérience musicale sont infiniment nuancés, mais la tradition musicologique et philosophique les fait rentrer dans deux grands processus: la perception et la réflexion. Le débat sur l'opportunité d'une telle distinction a toujours été très vif: une tentation serait de tout réduire à la perception, puisque l'expérience musicale possède un côté très direct et immédiat qui justifierait un «monopole» fonctionnel de la perception. Celle-ci serait prioritaire et réunirait en soi toute autre (supposée) fonction de réception, filtrage et interprétation du matériau auditif.

Il paraîtrait important, néanmoins, de prévoir un autre niveau englobant tous ces moments où «on prend les distances» de ce qu'on écoute et on se pose des questions d'ordre analytique et esthétique. Il existe une certaine ligne de pensée¹³⁵ qui considère la réflexion comme essentielle pour constituer une expérience musicale adéquate. Nous partageons plutôt cette ligne, et cela principalement car il nous semble forcé de trop élargir le moment perceptif: certes, plusieurs passages y ont déjà lieu, et un processus très complexe de mémoire, déduction, association y est déjà actif. Cependant, la phase où on confronte les parties d'une œuvre, on se pose des questions techniques sur sa

¹³⁵ Pour un compte-rendu précis et ponctuel sur ceux qui mettent au centre la réflexion en musique, et ceux qui préfèrent une approche plus intuitive, cf. SCHÜTZE I., *Percezione musicale e riflessione filosofica. La fenomenologia della musica di Roman Ingarden* [*Percezione musicale e riflessione filosofica* par la suite], Pisa, ETS, 2007, pp. 11-18.

structure et on s'interroge sur sa valeur esthétique nous semble représenter un niveau à part demandant un saut qualitatif par rapport à la simple perception¹³⁶.

Pour préparer au mieux le discours principal sur la structure schématique de l'œuvre musicale, et pour mieux fonder notre volonté de séparer la perception de la réflexion, nous allons les prendre en considération séparément. Nous voudrions aussi rajouter un troisième niveau au processus de l'expérience musicale, le moment de celle que nous appellerions l'«écoute interne». Il ne s'agit pas d'une phase nettement distinctes des autres, elle est un pont entre les deux, dans le sens qu'elle émerge de la perception et prépare la réflexion, mais ne peut être réduite complètement ni à l'une, ni à l'autre.

Or, il est clair que nous distinguons ces fonctions l'une de l'autre et les présentons comme des moments différents par simple commodité analytique: dans l'expérience concrète, on peut bien s'attendre à que ces différents moments s'activent ensemble, à tel point qu'ils arrivent presque à coïncider et ils sont difficiles à départager. Si nous sommes des auditeurs attentifs et avec un minimum de compétence, il est normal que le moment de la réflexion entre en jeu dès qu'il y a une perception musicale: mais cette simultanéité n'empêche pas que les deux fonctions restent distinctes.

La perception musicale

Concernant ce premier niveau¹³⁷, il n'existe pas à notre avis une réception totalement passive d'un processus sonore qui se réduise à des impressions juxtaposées. Dans ce cas, il faudrait imaginer, par exemple, un certain morceau de musique reproduit dans un endroit et, au même endroit, un sujet qui ne prête aucune attention à ce phénomène. Typiquement, ce qui se passe de plus en plus fréquemment dans les lieux publics, où des musiques plus ou moins insignifiantes sont employées comme des tapis d'ambiance.

¹³⁶ L'évaluation esthétique d'une exécution est exclue de ce discours, puisque dans ce cas le niveau de la perception semblerait effectivement indispensable, tout au moins en première instance. La considération de la valeur de l'œuvre musicale, au contraire, se pose sur un plan partiellement différent: elle est subordonnée à une approche analytique et réflexive qui prenne du recul par rapport à l'écoute immédiate d'une exécution.

¹³⁷ Les travaux sur la perception musicale sont innombrables et nous n'avons pas grand intérêt à en faire un compte-rendu ici. Nous renvoyons au résumé de Schütze que nous venons de citer. Néanmoins, nous voudrions évoquer une contribution récente de Jerrold Levinson qui affronte la question de l'expérience musicale dans sa globalité de manière innovante et donne un nouvel élan à la discussion. Cf. LEVINSON J., *La musique sur le vif. La nature de l'expérience musicale*, traduction française de Darsel S., Rennes, PUR, 2013.

On voit tout de suite qu'un cas limite comme une situation où les sonorités qui défilent tombent complètement dans le vide est impossible: même si à un niveau presque inconscient, nous sommes toujours touchés par le processus de reproduction musicale, nous n'y focalisons pas notre attention dessus, mais nous sommes immergés dans sa continuité, que ce soit une continuité mélodique d'une douceur enveloppante ou une continuité rythmique avec une connotation obsédante et étourdissante (on peut penser au *disco*, par exemple). Quand on parle d'écoute «complètement passive», cette détermination ne concerne que le niveau d'attention et d'implication: elle ne peut pas désigner un cas où les formations sonores se manifesteraient totalement déliées l'une de l'autre, constituant un processus complètement inaperçu.

Donc, même dans le cas le plus limite qu'on puisse imaginer, celui d'un sujet qui soit concentré sur autre chose et qui ne prête aucune attention à de la musique résonnant «à côté» de lui, cette musique frappera toujours ses organes récepteurs à un certain degré minimal.

Certes, il ne faut pas dégénérer dans l'extrême opposé du psychologisme qui, dit en simplifiant, fait coïncider la musique avec le flux intérieur des vécus de conscience de chaque individu. Dans sa critique au psychologisme naïf, Ingarden souligne qu'il ne faut pas aplatir grossièrement les émissions acoustiques qui seraient, elles, objectives sur nos impressions/réceptions de ces mêmes émissions («l'impact», disons, des vibrations sur nos oreilles); et, en plus, ces dernières ne coïncideraient pas encore avec le «produit final», c'est-à-dire avec la musique telle qui se manifeste en nous¹³⁸.

Il faut éviter, à la fois, le naturalisme extrême, selon lequel la musique serait déjà présente dans l'objectivité de la succession des formations sonores¹³⁹, et le psychologisme extrême, qui finit par transformer l'œuvre musicale dans un fait subjectif.

Tout en tenant compte de ces précisions préliminaires, on doit reconnaître que l'expérience d'écoute d'une exécution musicale nous présente une perception différente de celle d'un objet ordinaire. La simple réception passive de la succession de sonorités, qui serait équivalente à la «rencontre» avec un objet exerçant une impression sur nos sens, n'est pas suffisante pour percevoir l'exécution musicale comme processus doué de

¹³⁸ Pour la critique au psychologisme musical, nous renvoyons encore à INGARDEN R., *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, *op. cit.*, pp. 57-64.

¹³⁹ Sans faire des concessions au psychologisme, il est indéniable que l'objectivité acoustique est déjà, en soi, une chimère, pour ne pas dire une notion vide, puisque ce que nous percevons et nous reconnaissons comme musique ne peut jamais se réduire aux sons dans leur acception physico-acoustique pure.

sens et, donc, pour reconstruire l'œuvre musicale qui est immanente à l'exécution¹⁴⁰. Il est nécessaire d'ajouter un passage ultérieur, une synthèse auditive qui reconnaisse les lignes mélodiques, la régularité rythmique et ces mille autres éléments constituant la syntaxe du discours musical¹⁴¹.

Selon la préparation de l'auditeur, ce degré de synthèse, ce raffinement de l'écoute seront plus ou moins élevés: certains reconnaîtront à peine les mélodies d'un morceau, sans pouvoir identifier la structure où ces mélodies sont insérées, certains autres auront la conscience précise de toute la logique de la forme musicale qui se déploie à leurs oreilles. On peut dire que, selon ces différents cas, l'œuvre musicale se manifestera plus ou moins nettement¹⁴².

La musique telle qu'on la perçoit et on la vit dans notre conscience est, donc, quelque chose de fort différent de sa forme, disons, «acoustique et objective». Nous voudrions reprendre, ici, ce concept qu'on avait esquissé à l'occasion de notre critique du platonisme musical: une succession de sonorités prises dans leur nature purement acoustique est loin d'être équivalente à la musique telle que nous la vivons. Evoquons à nouveau notre exemple du *legato* qui est, à notre sens, particulièrement efficace pour illustrer ce point de l'argumentation (là on parle du *legato* pianistique, mais on peut élargir le discours au *legato* de tout instrument).

Une certaine ligne mélodique liée d'un Nocturne de Chopin est constituée d'un ensemble de sonorités ne présentant pas de sauts, de vides entre elles: ces sonorités coulent l'une dans l'autre, de telle manière que la verticalité associée à l'attaque mécanique du piano est effacée, annulée en faveur d'une continuité de direction horizontale. Chaque son a ses propriétés acoustiques spécifiques, il est joué avec un certain timbre très particulier, qui est le résultat de l'impact digital, du fameux «toucher» du pianiste (Rubinstein, dans notre exemple favori). Nous arrivons à dire que chaque son reçoit un timbre en relation directe avec le son qui le précède et celui qui le suit, dans le sens qu'il est, à la fois, la conséquence naturelle de ce qui s'est passé avant et la projection vers ce qui est sur le point de se passer après. Cela implique qu'un son

¹⁴⁰ En réalité, le fait de nier la possibilité d'une perception musicale complètement passive comprend aussi la négation de la possibilité qu'on puisse recevoir chaque instant sonore sans qu'il n'y ait aucune connexion entre un instant et l'autre: ce modèle de perception est une pure hypothèse.

¹⁴¹ Ces considérations évoquent la question de la *Gestalt*: elle sera affrontée plus loin dans ce chapitre.

¹⁴² Nous reviendrons à plusieurs reprises sur le problème de la distinction entre l'écoute naïve et l'écoute expérimentée. Néanmoins, nous pouvons dire dès maintenant que, à notre avis, entre les différentes typologies d'écoute il y a une disparité de degré, non pas un saut net, dans le sens que certains aspects minimaux d'une œuvre sont toujours saisis par n'importe quel auditeur.

perde, au moins partiellement, sa nature individuelle et isolée et devienne une partie d'un tout.

Mais, du point de vue strictement physique, ce fait n'a aucune conséquence directe sur la nature des sons: il n'y a pas une propriété objective faisant qu'«un son soit entrelacé avec les autres, qu'il soit la continuation directe du son précédent et qu'il soit magnétiquement attiré par le son suivant». Dans le flux temporel, tout ce qui subsiste est une série d'unités sonores, ou de blocs/accords sonores qui, pour ainsi dire, tombent l'un après l'autre.

Nous avons employé cet exemple d'une ligne mélodique liée, mais le discours peut s'appliquer à tout élément musical. En adoptant une vision purement objective, on n'aurait pas la musique telle que nous la concevons, mais plutôt une suite d'émissions acoustiques¹⁴³. Ces deux éléments, émissions/vibrations acoustiques et temps, ne sont pas encore suffisants pour qu'on puisse parler de musique.

Les sonorités doivent être mises en rapport entre elles, le temps doit être partiellement transcendé, pour qu'un sens global du discours musical puisse survivre à l'écoulement temporel. Une certaine idée musicale (un thème, une cellule rythmique, etc.) nécessite d'être décernée tout ensemble pour pouvoir effectivement se manifester: une rétention plus ou moins poussée de ce qui «vient de se passer» est indispensable pour que l'acte musical ait lieu.

Les considérations de Husserl à cet égard restent fondamentales. Husserl analyse l'acte perceptif immédiat et le décompose en trois «moments». Le premier moment est l'instant exact où l'impression sonore nous touche et devient sensation: il est purement théorique, car cette sensation instantanée est inséparable des deux autres moments, la rétention et la protention. La rétention est cette impression très vivide que la sensation vient juste de laisser dans notre mémoire: elle peut s'exercer sur un son individuel qui dure dans le temps, ou sur une succession de formations sonores dans une exécution. Dans ce dernier cas, elle permet une continuité entre les différentes phases du processus sonore. La protention est l'attente de la conscience à que l'émission sonore ou, à un niveau supérieur, le processus sonore durent dans le temps¹⁴⁴.

¹⁴³ Il vaut mieux parler d'«émissions acoustiques», car il ne faut pas oublier que ces éléments que nous connaissons comme des sons, nous les connaissons justement en tant que perçus et élaborés par nous. Concevoir un son pur au sens objectif présente la même difficulté conceptuelle – voire la même impossibilité – que se figurer n'importe quelle entité de la réalité telle qu'elle se présenterait indépendamment de notre expérience.

¹⁴⁴ Pour ces aspects essentiels dans le cadre de la réflexion phénoménologique sur la perception musicale, cf. HUSSERL E., *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, op. cit. Pour un approfondissement des notions de rétention et protention et de leur réutilisation dans la philosophie d'Ingarden, cf. SCHÜTZE I., *Percezione musicale e riflessione filosofica*, op. cit., p. 41 et suivantes.

Même l'élément du *tempo* musical interne à un morceau ne peut pas coïncider strictement avec la simple succession linéaire des sonorités. Le *tempo* est, à son tour, soumis en quelque sorte à la reconstruction générale du discours musical, dans le sens que pour être pleinement compris, il a besoin comme condition préalable de la compréhension du déploiement du discours musical.

La tension thématique et le *tempo* du discours musical sont des rapports entre les sonorités et, en parlant toujours d'un enregistrement de musique, ils ont été réalisés concrètement à l'occasion de cet enregistrement même. Sauf qu'il ne s'agit pas de propriétés inhérentes au côté le plus basique et concret, le côté sonore, le seul, à vrai dire, qui puisse être effectivement détecté par des mesures des paramètres acoustiques¹⁴⁵. Ces aspects ne se réduisent pas à la forme concrète et acoustique mais, au même temps, ils la présupposent pour pouvoir se manifester, ils sont implicites en elle en tant que potentialités car, au moment des procédures d'enregistrement, l'interprète les a «mis en œuvre» et introjetés dans le flux sonore.

Donc, pour formuler la question d'une manière un peu tranchante, où «se trouvent» exactement ces surplus qui, loin d'être, justement, des surplus au vrai sens du terme, sont en réalité la condition même de possibilité pour qu'on puisse parler de musique? La réponse est qu'ils sont potentiellement inscrits dans la réalisation sonore et ils sortent de leur statut potentiel et sont explicités grâce à l'activité de la conscience d'un sujet.

L'impression des vibrations des sons sur nos oreilles est immédiatement dépassée par une première synthèse identifiant la durée du son dans le temps. Il faut donc sans doute bannir une conception naïve de la perception: même à un degré perceptif simple et immédiat, en effet, on pourra retrouver une certaine synthèse, une tendance à «regrouper» les données sonores pour en faire des formations signifiantes.

Il résulte évident de ces dernières considérations le rôle fondamental du temps, et cela, à la fois, pour déterminer clairement l'expérience musicale et pour mieux définir l'œuvre musicale en elle-même. Si la tradition phénoménologique consacre une attention assez considérable à cet aspect, et même au problème du temps en général, la philosophie de tradition analytique est assez déficitaire relativement à cette question, comme nous l'avons remarqué à plusieurs reprises.

¹⁴⁵ Nous reviendrons d'une façon plus approfondie sur le *tempo* musical dans les paragraphes suivants.

Avant de rendre compte de ces autres moments de l'expérience musicale, c'est-à-dire celle que nous avons appelée «écoute interne» et la réflexion, il est urgent de développer une analyse sur le temps en musique.

Pour cette partie nous nous appuyerons largement sur les considérations d'Ingarden dans *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, parce qu'elles, à notre sens, constituent une référence à ce sujet. Le temps musical est l'un de ces facteurs qu'il appelle «éléments (ou moments) non sonores» de l'œuvre musicale, avec, entre autres, le mouvement, les *Gestalten*, les qualités esthétiques en général, les qualités émotives. La réflexion sur ceux-ci représente peut-être la partie la plus riche, complète et intéressante de tout son essai, avec, bien évidemment, celle sur la nature et l'identité de l'œuvre même. Nous ne sentons donc pas l'exigence d'aller plus loin concernant ces aspects: nous nous concentrerons sur les points d'insatisfaction qu'on a anticipés plus haut, pour introduire notre déclinaison personnelle du discours par la suite.

Ce n'est pas le cas de reprendre tous les éléments sonores et non sonores un par un tels que le philosophe polonais les analyse: nous nous limiterons à ceux qui rentrent plus directement dans notre bref discours sur les moments de l'expérience musicale, c'est-à-dire le temps (et le *tempo*) musical, le rythme et la *Gestalt* (nous toucherons aux qualités esthétiques et émotives dans le dernier chapitre).

Œuvre, exécutions et temps

Au-delà du discours plus spécifique sur l'œuvre musicale, le temps est l'un des principes fondamentaux de la musique, à partir du simple constat que le son se propage et dure dans le temps, jusqu'à l'idée qu'une structure sonore complexe consiste en des formations déployées dans la temporalité. Il n'est donc pas étonnant que maints philosophes dans l'histoire aient associé la réflexion sur la musique (et, avant tout, sur le son) à une réflexion sur le temps¹⁴⁶.

Une analyse du concept de temps demanderait une thèse à part, vu sa complexité et la quantité imposante de références bibliographiques. Nous nous contenterons ici de considérer le problème du point de vue d'Ingarden, l'auteur que nous avons mis au centre de notre thèse. Il est assez compréhensible que, pour lui, la réflexion sur le temps soit subordonnée à la réflexion phénoménologique sur la conscience, dans le sens que le

¹⁴⁶ Plusieurs philosophes et musicologues ont fait de la musique «l'art du temps» par excellence. On peut citer Schelling, Wellek, Brelet, mais surtout ceux qui rentrent plus directement dans le sujet de notre travail, c'est-à-dire Bergson, Husserl et Ingarden.

temps, en simplifiant, se caractérise comme une succession de perceptions et d'actes, il est la «vie» de la conscience. Pour cette raison, l'analyse sur le temps, même musical, doit s'appuyer sur l'analyse philosophique des concepts essentiels déterminés par une recherche sur la conscience. Sans ces présupposés, elle risque de résulter naïve: pour Ingarden, c'est le problème d'une grande partie de l'analyse musicologique¹⁴⁷.

Les deux références majeures de l'étude philosophique sur le temps sont, pour Ingarden, les théories développées par Bergson et par Husserl. Malgré les différences considérables qui les séparent, elles partagent la conviction qu'il faut distinguer entre le temps réglant les phénomènes physiques et le temps tel qu'on le perçoit dans notre intériorité¹⁴⁸. Le premier est mesurable, il peut être décomposé dans une série de segments équivalents (secondes, minutes, heures, etc.): selon Bergson, il est un «temps spatialisé» et, au bout du compte, un temps théorique pour nous, car dans notre conscience nous ne vivons jamais des instants nettement scandés et séparés entre eux¹⁴⁹.

La durée est le temps défilant dans notre conscience et, par définition, elle n'est pas mesurable. Ses parties ont tendance à dépasser l'une dans l'autre sans aucune solution de continuité, elles se compénètrent et constituent une totalité diffuse.

Une autre différence entre le temps objectif, «scientifique», et le temps de l'intériorité est que les segments du premier sont, pour ainsi dire, neutres, ils ont une connotation purement quantitative, alors que les moments du second assument une coloration qualitative qui les rend uniques. Ces qualités temporelles, ces colorations, en tant que vécus de conscience, ne disparaissent pas complètement comme le font les secondes mesurées par une montre: elles restent suspendues dans une mémoire de l'intériorité, de telle manière que le passé s'aplatit sur le présent et les contours entre les deux dimensions résultent très volatils.

L'une des conséquences fondamentales de ces considérations est que la connexion entre le temps objectif et tout ce qui est mouvement, processus, évolution des phénomènes n'est pas aussi directe qu'une approche irréfléchie pourrait le croire. Le temps n'implique pas, par lui-même, le mouvement: certes, il garantit une scansion des processus objectifs, mais la computation du temps et ces processus sont dissociés.

¹⁴⁷ Cf., à ce propos, INGARDEN R., *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, op. cit., p. 108 et suivantes.

¹⁴⁸ Il est important de préciser, néanmoins, que si pour Bergson le temps objectif a une connotation négative, Husserl se limite à le distinguer du temps de la conscience sans rajouter des jugements de valeur.

¹⁴⁹ Les œuvres principales de Bergson sur le temps sont *Essai sur les données immédiates de la conscience* et *Durée et simultanéité*. Cf. BERGSON H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Puf, 2013; et ID., *Durée et simultanéité*, Paris, Puf, 2009.

Une pierre qui tombe le fait en deux ou trois secondes, mais les moments de sa chute n'ont aucune relation directe avec ce segment temporel de deux ou trois secondes dans lequel ce processus a eu lieu. Tout ce qu'on a, dans la ligne temporel, est une suite d'espaces tous pareils (secondes, minutes, jours, etc.), et ils sont comme des compartiments adjacents mais séparés: rien ne traverse cette succession.

Le mouvement, à son tour, ne serait qu'une succession d'états juxtaposés, où chaque état disparaîtrait au moment même de son apparition, si une conscience avec sa perception n'était pas là. Le mouvement devient tel, au fond, puisque nous le percevons et nous unifions les différents états du processus: nous unifions la ligne temporelle dans une unité contenant en soi le passage d'une phase à l'autre, une *unité du dynamisme*.

Cette unité est telle parce que nous ne la décomposons pas en des segments mesurables et nous ne distinguons pas nettement entre ce qui vient de se passer et ce qui est sur le point de se passer. On peut dire que nous vivons dans une tension constante entre une continuité qui traverse les moments de notre existence intérieure et qui est, donc, mouvement, durée, et le sentiment unifiant cette durée. Ce dernier se concrétise dans le fait de mettre l'un à côté de l'autre les différents moments et constater ainsi qu'un passage d'un moment à l'autre a eu lieu: ce passage est comme «possédé» par nous tout entier, quoique, en réalité, ce soit une impossibilité du point de vue objectif.

Le sentiment de la durée n'est pas forcément toujours explicite comme quand nous confrontons un moment x avec un moment y. Prenons, par exemple, la situation typique où nous sommes à un endroit et nous passons un long moment tous seuls sans que rien ne se passe. Dans ce cas, la perception du temps est quasiment annulée, ou elle reste à un niveau presque inconscient: le sentiment qui prévaut est celui d'une immobilité, où les instants sont tous tellement similaires que le temps semble s'être arrêté. Les seuls facteurs qui nous font percevoir une évolution sont les mouvements intérieurs de notre conscience. Cette «immobilité statique» qui nous entoure est le résultat de l'effacement des barrières passé-présent-futur et de la coexistence de différents moments, une coexistence qui se vérifie dans notre intériorité.

Les processus de la conscience se vérifiant dans un tel exemple, banal en lui-même, jouent un rôle central et omniprésent dans l'expérience musicale. Cette dernière est toujours caractérisée par cette tension unité/succession. Un thème, une ligne mélodique, une harmonie, bref, tout élément musical, pour ainsi dire, de deuxième degré, est plus que la somme de ses parties, c'est-à-dire qu'il est un noyau, un groupe signifiant du discours musical, donc, en tant que noyau/groupe signifiant, une unité. Un

thème/noyau/unité est comme une ligne de tension qui condense un groupe de sons et de propriétés caractérisant ces sons (telles que timbre, couleur, etc.) dans un tout, et ce tout signifiant transcende la temporalité, car il la traverse et il est comme suspendu sur elle.

Un thème, tout comme une mélodie ou une harmonie, est immanent aux éléments sonores de base: il nécessite de ces éléments et de leur succession, mais une simple juxtaposition ne suffirait pas car, concrètement, chaque son, une fois qu'il s'est manifesté, cesse d'exister, alors qu'un ensemble thématique est un regroupement, il a besoin de tous les sons, on a envie de dire, «au même temps», c'est-à-dire qu'il doit les réunir dans une tension unique, dans un tout.

Relativement à ce dernier point, l'analyse d'Edmund Husserl sur le temps lié à l'expérience musicale est d'un grand intérêt. La phénoménologie, dans la conception d'Husserl, ne peut pas se baser sur le temps objectif mesuré par les montres: ce temps est le résultat d'une convention et, au bout du compte, n'est pas réellement senti et vécu, il n'est qu'une hypothèse. On ne parle pas, ici, d'un point de vue scientifique, mais de la modalité de notre conscience de saisir la réalité: dans la perception directe de la réalité la succession inexorable des secondes n'est absolument pas percevable. Dit plus simplement, le temps de la conscience est immanent à nos données intérieures, le temps objectif est transcendant.

En parlant de la perception musicale, nous avons déjà repris sa théorie selon laquelle la perception, par exemple, d'une mélodie présente toujours une rétention, une impression immédiate et une protention. Ici, nous rajoutons un aspect ultérieur émergeant de ses considérations. Il s'agit du fait que notre conscience du temps est immergée dans un flux, une durée qui sont inéliminables: la conscience du temps ne peut pas être réunie dans un point temporel qui serait le présent, puisqu'elle se décompose toujours dans cette pluralité d'actes. À chaque instant, la conscience est, pour ainsi dire, «multidirectionnelle», passé présent et futur semblent coexister: l'avant et l'après ont des contours vagues, ils ont tendance à se superposer, seulement le recours à une montre ou à des événements extérieurs nous les rendent clairs et nets.

L'illusion du présent, dans l'écoute musicale, est donnée précisément par cet acte de synthèse, d'unification de différents passages: nous croyons de «retrouver à l'instant» une mélodie, mais cette dernière est le fruit d'un flux diachronique regroupé dans une formation signifiante.

Ingarden concorde sans doute avec l'idée que la conscience seule et son temps peuvent expliquer comment nous entendons un certain son résonner et durer dans le temps, et comment nous pouvons réunir différents sons dans une ligne de tension. La perception musicale ne peut pas se réduire à la simple stimulation physiologique, comme une vision naturaliste le voudrait: l'effet naturel d'un certain son à un certain instant du temps objectif disparaît dès que l'instant s'est écoulé.

Le philosophe polonais, on l'a dit, fait une sorte de synthèse entre les réflexions sur le temps de Husserl et celles de Bergson. Du penseur français il reprend assez fidèlement la théorie du temps vécu et l'applique à sa conception de la perception musicale. Chaque phase d'une exécution conditionne les phases précédentes et les suivantes par un certain «effet qualitatif» qui détermine une coloration spécifique: là on comprend mieux pourquoi, selon Ingarden, toute exécution est une expérience unique. En effet, les colorations de ses phases et sa coloration générale sont toujours différentes, selon le segment temporel intéressé par l'exécution ou les états d'âme de l'interprète et des auditeurs.

La perception musicale, en synthétisant, n'advient pas à travers le temps objectif; ce dernier entre plutôt en jeu quand on mesure la durée quantitative des sons, des mouvements et de tout ce qu'on appelle le *tempo* musical.

Temps et «tempo» musical

Précisément à propos du *tempo* musical, il est important de rajouter une précision qu'Ingarden ne fait pas, puisqu'elle ouvre une perspective sur un domaine plutôt musicologique. Cet élément du *tempo*, en union avec le facteur du rythme, complique un peu, à notre avis, le discours sur le temps musical. Parlons d'abord du rythme.

Pour avoir un rythme peut suffire une cellule minimale de deux ou trois événements sonores, y compris les silences: dans ce cas, on parle d'unité rythmique dans l'absolu. Pour parler du «rythme d'un morceau» une certaine régularité et une certaine répétitivité sont nécessaires: dans ce cas, on aura une certaine cellule rythmique qui revient sans cesse et qui résulte donc thématique. Un exemple très significatif est donné, une fois de plus, par le 1^{er} mouvement de la Vème Symphonie de Beethoven, où le rythme caractéristique est formé par un silence de croche, trois croches répétées et une valeur plus longue d'appui.

Il existe ensuite l'organisation à la base du microcosme des mesures, celle qu'on peut appeler la cadence rythmique (par exemple, 3/4 ou 4/8). La mesure est un niveau d'organisation qui se pose juste en dessus du rythme: elle est, au fond, une hiérarchisation des éléments musicaux qui les distingue entre ceux qui demandent plus d'appui et de poids et ceux qui doivent être allégés et qui doivent comme «flotter». On peut constater comme dans le jargon technique des musiciens même les «battements» d'une mesure sont appelés «temps»: «temps fort», «temps faible», toutes ces déterminations indiquent souvent où devraient tomber les accents, quelles sont les parties les plus suspendues, etc.

Le *tempo* est une notion assez large, dans le sens qu'elle contient au moins deux déterminations: le caractère d'un morceau (*allegro assai*, *andante moderato*, *lento con espressione*, etc.) et, dit grossièrement, la «vitesse» à laquelle on est censé jouer l'œuvre.

On voit bien comme ces dernières déclinaisons du temps en musique sont, en réalité, moins liées au temps qu'à l'organisation des formations sonores *dans* le temps. Si nous avons parlé, en suivant Bergson, Husserl et Ingarden, de la musique comme art du temps, et de ce temps comme un flux, une durée, un mouvement, tous ces autres éléments tels que le rythme, les mesures (ou les accents, temps forts/temps faibles, au cas où les mesures ne soient pas prévues) et le *tempo* sont des façons d'organiser ce mouvement.

Pour fournir un autre exemple, le *tempo rubato* qu'on voit écrit dans la partition de nombreuses œuvres romantiques, est une indication précise (bien que vague du point de vue de la réalisation effective) sur le fait que le mouvement musical doit présenter des dilatations suivies par des accélérations plus ou moins graduelles, auxquelles suivront des ralentissements, et ainsi de suite. Ce processus est, normalement, cyclique, car il doit être appliqué à chaque mesure ou, de façon plus ample, à chaque phrase. Le facteur d'intérêt, pour nous, est que le *rubato* comporte, lui aussi, une régularité, une logique interne: on ne peut pas accélérer ou ralentir librement, sans aucun critère. Le tout doit être proportionné, dans le sens qu'une certaine accélération doit être balancée par un ralentissement adéquat. L'impression générale reste celle d'un équilibre qui est bousculé mais qui doit être retrouvé: ce qui est enlevé ou rajouté, par un ralentissement ou une accélération, doit être restitué, afin que «la somme finale soit zéro» et que la musique ne soit pas tronquée ou, inversement, n'arrive plus à reprendre complètement son avancée.

Pour rendre plus clair ce discours, nous allons donner un exemple: dans l'image 2.1, on retrouve un passage du *Clair de Lune* de Debussy. Il est marqué, en haut de la page, *tempo rubato*. Une exécution qui soit non seulement correcte mais, surtout, d'un certain intérêt artistique, devrait prévoir d'abord une basse profonde et vibrée, ensuite, les premiers accords dans l'aigu très clairs et abordés dans un mouvement lent (pour nous faire comprendre, un mouvement bien plus lent que le *tempo* principal de la pièce, un *allegro moderato*). Dans la suite des accords, au fur et à mesure que la musique avance on devrait entendre une accélération analogue à celle d'une sphère qui glisse sur une pente et acquiert une vitesse de plus en plus élevée.

L'accélération devrait parvenir à son *climax* vers la moitié de la deuxième mesure; par la suite, le mouvement devrait se calmer, jusqu'à presque s'arrêter sur l'accord constitué des noires pointées. Le tout devrait reprendre selon les mêmes modalités dans la phrase suivante.

Il est intéressant de remarquer, en outre, que tout ce processus du *rubato* s'installe, à partir de la fin de la deuxième portée, dans une accélération ultérieure qui est d'un niveau supérieur aux petites accélérations des *rubato* dans les mesures individuelles. Cette accélération ultérieure fait que les *rubato* soient préservés, mais le tout dans un mouvement de plus en plus spasmodique, haletant, jusqu'aux accords arpégés qui précèdent l'*Un poco mosso*.

Ces aspects plus techniques sont, bien évidemment, d'un intérêt moins philosophique que musicologique. Mais il est important de souligner comme cet élément du *tempo* musical avec, comme sous-déterminations, le rythme et la division en mesures, a une parenté assez stricte avec ce temps objectif dont parlent Husserl et Bergson. Il ne faut pas prendre cette considération trop à la lettre, puisqu'il est clair que la gestion du *tempo* et du mouvement musicaux doit être toujours la plus souple possible, pour ne pas tomber dans des exécutions raides et mécaniques. Cependant, le battement régulier et cyclique des mesures dans un morceau donne un sens d'égalité, d'équidistance: l'impression est que tous les éléments du discours soient répartis d'une façon assez fixe et rigide¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Ce discours doit être nuancé selon le style et l'époque du morceau qu'on prend en considération. Dans le cas d'une œuvre classique de Beethoven ou Mozart, cette stabilité sera plus grande que dans le cas d'une œuvre de Schumann ou de Chopin.

Tempo rubato

pp

peu à peu cresc. et animé

dim. molto

un poco mosso

pp

Image 2.1

L'association avec le temps objectif est assez facile: le mouvement¹⁵¹ musical, pendant une exécution, est toujours traversé par ce qu'on appelle une pulsation, c'est-à-dire une subdivision rythmique constituant comme l'âme, la structure atomique du flux sonore (et non sonore). La pulsation est souvent un aspect implicite, surtout si la musique est caractérisée par des valeurs longues: elle peut émerger dans le cas de passages avec des valeurs très courtes et des silences qui sont comme de brusques coupures. Le rôle de la pulsation dans l'économie générale d'une œuvre varie considérablement selon les compositeurs. C'est un fait bien connu que dans la musique de Beethoven la pulsation courte, précise et inexorable a une importance vitale.

Voici, dans l'image 2.2, un exemple tiré d'un morceau universellement connu, la Sonate pour piano op. 57 *Appassionata*: tout le 1^{er} mouvement, dont nous voyons la 1^{ère} page, est caractérisé par une pulsation constante et fébrile. Cette pulsation est un battement fixe et obsessionnel, et elle devient souvent «visible», comme à la fin de la page, où on peut voir le début d'un passage, qui continue dans la page suivante, avec des croches répétées.

Rien que le tout début de la sonate doit être d'une précision absolue (d'où la grande difficulté pour l'interprète), puisque la valeur de la double croche du rythme caractéristique du mouvement ne doit pas être «arrondie» à un triolet, mais doit être bien serrée. Dans un morceau comme celui-ci, la pratique dite «de la décomposition» se révèle de grande importance: la décomposition, pour un musicien, comporte le fait de compter mentalement la pulsation d'une valeur très courte, normalement la valeur la plus courte qui se présente dans un morceau (mais elle peut être aussi la subdivision de cette dernière). Cette pratique est très commune dans les orchestres, dans un souci de précision, notamment quand les exécuteurs sont confrontés à des silences très longs qu'il faut «remplir».

¹⁵¹ On aura compris que nous parlons de «mouvement musical» comme, en gros, le flux de la musique dans le temps, le tout à l'intérieur de la conscience plus que dans une dimension extérieure et objective (temps et mouvement, dans cette acception, sont presque deux synonymes). Ingarden, au contraire, se réfère plutôt au mouvement dans un sens plus technique: il s'agirait, dit grossièrement, de la conduite, de la direction des lignes musicales (conduite des mélodies, croisements des voix dans une fugue, et ainsi de suite). Cf. INGARDEN R., *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, op. cit., pp. 112-117.

SONATE

für das Pianoforte

VON

L. VAN BEETHOVEN.

Dem Grafen Franz von Brunswick gewidmet.

Op. 57.

Beethovens Werke.

Serie 16. N^o 146.

Allegro assai.

Sonate N^o 23.

pp

pp *poco ritardando* *f*

a Tempo

Original-Verleger: C. Haslinger qm Tobias in Wien.

B.146.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Image 2.2

Tout ce qu'on a dit renforce l'idée d'une parenté très stricte entre le temps objectif et tout ce qui est pulsation, rythme, répartition en mesures, d'autant plus qu'on

ne peut pas liquider ces derniers aspects en les considérant comme de simples bases techniques et matérielles par rapport auxquelles la «véritable» musique devrait «s'envoler dans les airs». Ce fait est démenti par le constat évident qu'une grande interprétation de Beethoven ou de Bach restitue à l'auditeur toute la précision de la pulsation, à partir de la régularité et l'égalité d'un passage très rapide jusqu'à l'espacement très juste entre des valeurs longues. Ces éléments rentrent donc dans la substance d'une œuvre, dans le sens qu'ils en sont des composantes inéliminables.

Comment ce facteur exact et objectif s'insère-t-il dans toute cette logique du temps musical comme durée, flux continu et «inégal»? Il serait incorrect, voire naïf de prétendre que la seconde efface le premier, vu le rôle décisif joué par ce dernier: et (nous le soulignons bien qu'il s'agisse d'un fait immédiat) ce rôle décisif ne se montre pas uniquement à une analyse technique d'une œuvre, mais il est d'une évidence parlante à l'écoute de toute composition structurée. Le facteur de la pulsation n'est pas effacé, il est, disons, transcendé: il est perçu comme présent par tout auditeur qui consacre la moindre attention à ce qu'il est en train d'écouter, mais il est «au service» d'une matière supérieure, du niveau du discours musical le plus accompli. Les phrases musicales, les thèmes plus ou moins grands sont souvent «à cheval» des mesures, ils sont traversés et nourris par la pulsation mais ils l'absorbent.

La pulsation et la régularisation cyclique de la répartition en mesures sont présentes et très audibles, mais leur présence n'empêche pas que le discours musical se déploie dans un mouvement qui est transversal et dépasse cette fermeture des mesures.

Il est intéressant de remarquer que le mouvement musical s'appuie alors sur la régularité du rythme, des mesures et du *tempo*, il s'appuie, dit autrement, sur ce temps objectif de la pulsation, mais ce fait n'empêche pas que cette forme du temps objectif soit absorbée dans le flux de la durée et de la vie musicale. Et, ainsi, la pulsation s'introduit dans ce devenir, elle le construit et le structure. La cohérence du *tempo* est indispensable pour équilibrer les proportions du matériau musical et pour que le discours ait un fondement solide: nous avons vu dans l'exemple du *rubato* à quel point le sens de la pulsation et de la répartition en temps forts/temps faibles et en mesures garantit le balancement et l'équilibre de la direction musicale.

Cette série de constatations nous suggère une suggestion que nous évoquons ici en passant, sans pouvoir l'approfondir pour le risque de finir hors sujet.

En reprenant le discours de Husserl et de Bergson sur le temps de la conscience, nous pourrions dire que la musique, comme «art du temps», représente bien la durée et la vie de notre intériorité, avec ses colorations particulières dépassant l'une dans l'autre. Mais nous avons souligné également que le temps de notre conscience est alternatif au temps de l'extériorité: ce dernier, en effet, est fait de courts instants quantitatifs, qui sont tous identiques et aseptiques et qui disparaissent dans le néant dès qu'ils se sont manifestés. Le contraste entre la conscience et le flux du temps objectif réside souvent dans le fait que nous percevons ce qui nous entoure comme quelque chose qui nous échappe constamment, qui disparaît sans laisser aucune trace. Le passé nous paraît perdu une fois pour toutes dès que nous nous laissons les minutes et les heures derrière nous.

Nous voudrions juste suggérer que la musique semble nous offrir un modèle à suivre pour conquérir un rapport plus actif et positif avec l'évolution des événements qui sont tout autour de nous. La musique, nous l'avons dit, est mouvement, durée, mais elle englobe aussi ce facteur rigide de la pulsation. Or, ce facteur est analogue au temps objectif, mais ses battements, ses «instants quantitatifs de musique», ne se perdent pas dans le vide du passé, ils sont fonctionnels au flux qui est, on l'a vu, tension entre la direction et l'unité du tout. Ils lui sont fonctionnels dans le sens qu'ils organisent ce flux et en empêchent les indéterminations. Accentuation, rythme, division en mesures exercent une fonction analogue à celle des accents, de l'intonation, de la métrique en poésie.

L'élément objectivant n'est donc pas vécu comme une constriction, il est au service de la musique. Comme notre conscience unit les moments passés et futurs par rétention et protention, qu'il s'agisse de son propre flux intérieur ou du flux musical, ainsi elle devrait pouvoir agir sur les processus réglés par le temps objectifs. La conscience ne devrait pas suivre passivement les événements, mais faire revivre constamment le passé et être projetée vers le futur dans une continuité qui se présenterait comme une sorte de tension. Cette tension consisterait dans le fait de retenir ce qui s'est écoulé et s'en servir comme source de signification pour l'actuel et le futur. La tension relierait les phases adjacentes dans des unités douées de sens qui seraient les moments de notre vie, des moments qui ne se basent pas sur de simples juxtapositions d'instant, mais qui acquièrent un sens justement grâce à cette tension passé-présent-futur où chacun soutiendrait l'autre dans une relation multidirectionnelle.

Cela soit dit entre parenthèses, pour ne pas perdre le fil de notre discours principal.

Suite à cette clarification du rôle du temps en musique, nous pouvons maintenant revenir au discours sur l'expérience musicale avec plus de cognition. Il nous reste à rendre compte de ces deux moments qu'on a anticipés plus haut, l'écoute interne et la réflexion musicale.

L'écoute interne

La perception, on l'a souligné, n'est absolument pas un processus qui se limite à une impression instantanée du son sur nous: elle a plutôt une influence diffuse, dans le sens qu'elle relie entre eux les segments temporels de l'émission sonore et assure une continuité, c'est-à-dire le passage d'un élément à l'autre qui est à la base de la construction d'un discours musical. La perception peut être interprétée de manière très large, car plusieurs opérations semblent dériver directement d'elle et ce fait ne paraît pas justifier le passage à un autre plan d'activité de la conscience.

Par exemple, quand on écoute une certaine mélodie, la tendance naturelle est de transcender les passages instantanés qui s'offrent à nous et d'évoquer, en quelque sorte, toute la ligne mélodique dans notre oreille interne. Il n'est pas possible de l'évoquer littéralement, puisqu'il est évident qu'elle ne se donne que dans la succession temporelle. Mais, disons, à chaque moment nous complétons la perception partielle des instants sonores en faisant référence au tout de la mélodie: cela peut correspondre, au bout du compte, à la rétention et à la protention que nous venons de décrire, quoique dans un horizon d'application plus ample. Donc, cette «écoute interne parallèle» n'est qu'un reflet de la perception.

Mais cette évocation parallèle peut advenir aussi d'une manière bien plus riche et plus complexe, et dans ce cas nous doutons qu'on puisse encore parler simplement de perception. Sur le plan réel, dominé par la temporalité, l'œuvre ne peut que se manifester dans l'exécution, elle ne peut que se déceler dans un parcours «en ligne droite»: tout au long de ce parcours, «les sauts ne sont pas admis», c'est-à-dire que les anticipations ou les rappels sont impossibles. On peut bien-sûr interrompre une exécution ou un enregistrement, les suspendre et passer directement à un passage successif ou précédant, mais il n'y aura jamais la coexistence, la présence au même

instant de moments différents. Dans notre conscience, par contre, à un niveau supérieur par rapport à la simple perception, il nous est possible de «réunir» à tout moment plusieurs parties d'une œuvre bien connue et de les faire coexister.

Or, cette opération mentale peut advenir au moins de deux façons différentes: l'une est celle qui comporte une véritable réflexion musicale, nous l'aborderons dans le paragraphe suivant. L'autre est justement celle que nous avons appelée écoute interne.

Par «écoute interne» nous entendons au moins deux actes distincts: l'un est la simple «exécution mentale» d'un passage ou d'une œuvre tout entière; l'autre est la possibilité que nous avons d'évoquer simultanément plusieurs extraits, c'est-à-dire la capacité de «faire résonner» dans notre intériorité un ou plusieurs passages d'une œuvre au même temps, les confronter, les mettre en relation entre eux.

La première typologie d'actes est très proche de la perception concrète, puisqu'elle intervient quand on s'abandonne au souvenir d'une certaine exécution, ou à une «reproduction par nous-mêmes» d'une certaine œuvre¹⁵². Dans ce cas, le côté réflexif est presque absent. La seconde typologie d'actes est, par contre, assez proche du niveau de la réflexion, puisque le simple fait de sélectionner des passages, les évoquer et les confronter implique un certain recul et une volonté analytique.

La première typologie d'actes d'exécution interne est facilement associable à l'imagination, à un tel point que, dans la tradition philosophique, on a souvent attribué à l'imagination même cette prérogative, malgré le fait qu'elle soit plutôt liée aux aspects visuels. Tout comme l'imagination évoque, justement, des images de la réalité extérieure, ou des souvenirs, ou des entités fantastiques, nous sommes capables de faire résonner des motifs musicaux tirés de notre expérience concrète. Tant les objets de l'imagination que ces objets sonores internes sont subjectifs, ils assument une coloration particulière qui est influencée par l'identité irréductible de chacun de nous. Bien que, par exemple, la ré-évoation d'une interprétation mémorable de la Symphonie Écossaise de Mendelssohn par Leonard Bernstein, qu'on a entendue dans notre passé, nous semble objective, car elle serait une ré-proposition exacte de celle-ci, en réalité elle est mélangée de façon inextricable avec nos vécus, nos émotions, notre manière unique de «sentir les sons», de réagir à la musique, etc.

¹⁵² On pourrait douter qu'on puisse «se jouer» (ou «se chanter») une œuvre sans l'avoir jamais entendue, bien que pour un musicien soit possible de recréer un passage juste en lisant la partition (mais dans ce cas l'aspect de réception de la fruition musicale serait très affaibli). Si l'œuvre est déjà connue, l'évocation mentale peut être influencée plus ou moins directement et consciemment par les réminiscences d'expériences d'écoute de notre passé, même si à chaque reprise nous sommes persuadés de recréer l'œuvre dans l'immédiat et en pleine autonomie. Nous reviendrons sur ces questions plus spécifiques de la fruition de l'œuvre musicale en tant qu'objet esthétique dans la dernière partie de notre travail.

Par cette forme d'évocation intérieure on reste toujours rattaché à la temporalité, dans le sens que les motifs musicaux se délimitent toujours dans notre esprit note par note, accord par accord, par simple imitation ou réminiscence des expériences d'écoute disséminées tout au long de notre vie.

Avec la seconde typologie d'écoute interne, ensuite, nous sommes capables, par exemple, de faire résonner de différentes parties d'un mouvement de sonate classique au même temps. Si on essaie de «mettre mentalement l'une à côté de l'autre» plusieurs mélodies d'un morceau et de les faire résonner simultanément, on se trouvera face à une sorte de polyphonie: ce terme, «polyphonie», est inadéquat, car ces éléments situés dans des phases différentes d'une œuvre ne sont pas faits pour s'harmoniser dans une verticalité sonore unique, reproduite à l'instant, même si ce n'est qu'un acte d'imagination. Au fond, on pourrait recourir à une expérience analogue en utilisant des éléments concrets: si on mettait l'un à côté de l'autre plusieurs interprètes différents (plusieurs pianistes, ou violonistes, ou chanteurs, ou plusieurs orchestres, etc.) et on leur demandait de jouer, simultanément, différents passages névralgiques d'une certaine œuvre musicale; ou si on rapprochait plusieurs lecteurs CD avec des copies d'un même CD et on sélectionnait des moments différents de la même œuvre, on ne pourrait pas soutenir de rompre ainsi la linéarité de l'exécution et de «posséder», en quelque sorte, l'organicité de l'œuvre. On serait toujours soumis à la dimension du temps et on aurait simplement une accumulation de fragments d'exécutions différentes.

Pour être capable de cerner la véritable œuvre, qui «se cache» derrière la temporalité d'une exécution concrète ou d'une évocation de la conscience, il est nécessaire de passer à un plan ultérieur, celui de la réflexion.

La réflexion musicale

En parlant des deux niveaux précédents, nous sommes restés à l'objectivité brute des successions sonores prises en tant que telles; le discours change si, au moment de l'écoute, on ne se limite pas à suivre le flux des fragments sonores, mais on les considère d'une façon critique, on les confronte, on les met en relation, et ainsi de suite. En ce sens, les figurations sonores qui s'écoulent simultanément perdent leur caractère de données immédiates et deviennent plutôt des composantes d'une structure ou, dit autrement, des termes d'une dialectique.

Le connaisseur qui est en train d'écouter, ou de faire défiler les thèmes dans son imagination, se dit quelque chose de ce genre: «Celui-ci est le thème principal, l'autre est le second thème, après il y a la transformation du premier thème dans le développement, à la fin il y a la *coda*, et ainsi de suite». De telles opérations appartiennent déjà à un plan ultérieur par rapport à la perception ou à l'imagination/écoute interne.

L'objection fondamentale est que l'écoute musicale attentive n'est jamais une réception plate, qu'elle contient déjà, presque inconsciemment, un deuxième niveau d'évaluation, de réflexion, de mise en relation avec ce qu'on vient d'entendre et ce qu'on est sur le point d'entendre. Dit autrement, la simple perception musicale n'est jamais réellement simple, elle est toujours connectée de manière inextricable à une réflexion de second degré.

Cette remarque est, en principe, correcte, mais nous aurions deux répliques à avancer. D'abord, il est difficile de déterminer à quel point cette opération d'abstraction est encore au niveau de la perception et à quel point elle dépasse ce niveau. La simultanéité temporelle n'implique pas une superposition de facultés. Mais, surtout, cette remarque semble tenir compte uniquement du cas de l'auditeur assez expert, celui qui serait capable de compléter l'écoute instantanée par une vision analytique de l'œuvre musicale. Nous avons déclaré précédemment que nous avons justement l'intention de théoriser un modèle d'œuvre et des modalités d'approche qui tiennent compte des auditeurs moyens et soient accessibles, en quelque sorte, par eux.

L'auditeur commun n'a pas cette capacité quelque peu réflexive déjà implicite dans la perception, ou il l'a à un niveau très rudimentaire: il peut, par exemple, reconnaître le retour d'un thème particulièrement significatif, puisque cette procédure est amplement présente dans la structure à répétition (le refrain, le *ritornello*) des chansons ou des morceaux en forme simple (valse, rondeaux *et similia*). L'acte perceptif comme noyau de rétention, impression immédiate et protention, est toujours présent: ce qui ne l'est pas toujours est la capacité, qui dans les connaisseurs est une tendance naturelle et automatique, à tirer de ce qu'on écoute une idée structurelle plus ou moins détaillée de l'œuvre en question.

Certes, on pourrait encore répliquer que ces différences restent au niveau de la perception, qui serait plus ou moins affinée selon les auditeurs. Nous continuons à croire, néanmoins, qu'une vision structurelle et, pour ainsi dire, «conceptuelle» de la

musique comporte un véritable saut de niveau entre différents moments de l'expérience musicale et que tout comprendre dans la perception serait une opération forcée.

Quand on écoute attentivement un passage, il existe une tension nécessaire entre l'écoute pure et le dépassement de la dimension de l'écoute en elle-même: dans ce dernier sens, la pensée s'élève au dessus de ce qui s'écoule concrètement à l'écoute, ou de ce qu'elle est en train d'évoquer dans son oreille interne, et elle contemple tout en faisant plus ou moins abstraction des aspects réels du matériau sonore.

Ici, en voulant faire une analyse attentive de ce processus, on repérerait facilement une infinité de nuances connotant cet acte, qui peut être généralisé, ou privilégier certains aspects et pas d'autres, avec le résultat de se concentrer sur une certaine figuration, l'avancer au premier plan et rendre le reste une sorte de bruit à l'arrière-plan. L'évocation des passages sonores peut être la plus précise possible, jusqu'à reproduire les moindres détails (mais dans ce cas nous soupçonnons qu'on serait obligé de se concentrer, même si par de courts instants, sur une seule figuration et laisser tomber les autres), ou bien être très faible et éloignée, de telle façon que les fragments sonores ne deviendraient que de pâles simulacres.

Nous croyons qu'une analyse de ce genre n'ait pas un grand intérêt relativement à notre discours, parce que, indépendamment du nombre de nuances que ce processus mental présente, ce qui importe ici est le passage à un niveau qu'on appellerait de «synthèse musicale», c'est-à-dire précisément cette phase où on dépasse la temporalité linéaire de l'exécution et on commence à voir les choses dans l'ensemble, on se met à confronter le «moment-x» avec le «moment-y», sans se soucier du fait que, dans la réalité, ils ne se présentent pas simultanément.

Si on parcourt idéalement une échelle avec, à une extrémité, la simple écoute et, de l'autre, l'abstraction complète de tout facteur sensible-acoustique, il y a un passage où les figurations, les thèmes, les épisodes ont presque complètement perdu de consistance sonore et ne se présentent que d'une manière abstraite-nominale. Ils assument pour nous une identité, justement, synthétique: le thème principal de la Vème Symphonie de Beethoven devient presque la même chose que ce groupe nominal, «le-thème-principal-de-la-Vème-Symphonie-de-Beethoven». Il est présent en nous, ses éléments constitutifs sont sous-entendus, inscrits en lui d'une manière potentielle. A tout moment on pourrait s'arrêter sur lui et le déployer comme un tissu, l'ouvrir pour voir ce qu'il contient effectivement; mais normalement on n'en a pas besoin, il est là, «à

notre disposition», juste, par moment, quelques notes sortent spontanément pour nous rappeler qu'il s'agit bien de ce thème-là.

Ces figurations sonores sont présentes en nous mais dépassent leur nature sensible et temporelle, elles deviennent de pures composantes d'une structure: en parlant d'une manière un peu simpliste, on les possède déjà tout entières, dans leur intégralité, on n'a pas besoin d'attendre que la succession de sons s'écoule. Dans l'écoute concrète, on attend le déploiement de la musique, pour ensuite s'apercevoir qu'on ne la possède pas véritablement: la seule chose qui nous reste est une sorte de souvenir de l'instant passé, car l'exécution concrète, une fois terminée, n'est plus là.

Ce niveau dépassant la simple perception momentanée des éléments sonores peut être considéré comme un niveau de réflexion musicale. Il s'agit, on l'a dit, d'un point controversé, parce que certains considèrent que cette synthèse a déjà lieu dans la perception et que cette dernière contiendrait en soi un aspect plus évolué. Pour notre discours, il n'est pas très important d'approfondir cet aspect et de prendre position: il est suffisant de reconnaître qu'il existe toujours une tendance à dépasser la perception de premier degré et de parvenir à une synthèse formelle dépassant les vécus de conscience des sujets individuels.

À ce niveau supérieur que nous appellerions de «conceptualisation musicale», par contre, on n'est plus dépendant de la temporalité ou, en tout cas, on ne l'est plus entièrement. Nous ajoutons cette dernière limitation car, effectivement, on a souvent besoin de recourir à une «exécution mentale»: nous devons reproduire mentalement une certaine succession de sons pour que son souvenir reste bien vivide en nous. À vrai dire, parfois il ne s'agit même pas d'un acte volontaire: la musique se manifeste en nous spontanément et on se retrouve à s'immerger dans telle ou telle autre mélodie sans une intention précise et motivée.

C'est quelque chose qui nous arrive soudainement, provoqué par un souvenir, une émotion, ou par un détail qu'on vient de voir ou d'entendre. Cependant, même en tenant compte de ces retours constants de la linéarité temporelle des sons, cette dimension synthétique des données musicales est une réalité dont tous peuvent avoir conscience. Quand on connaît bien une œuvre, disons le 1^{er} mouvement de la Vème Symphonie de Beethoven, on peut affirmer de «posséder en nous le thème essentiel, d'en avoir une connaissance sûre, de le maîtriser», sans avoir besoin de se «rejouer» à chaque reprise la fameuse séquence de notes.

En plus, la simple séquence de notes prise toute seule n'est pas, à proprement parler, ce thème. Une succession de sonorités est une simple juxtaposition temporelle, dans notre exemple, SOL-SOL-SOL-MI bémol: le premier sol cède la place au deuxième sol, qui cède la place au troisième, et ce troisième descend au MI bémol.

Le thème a besoin de la succession de ces quatre notes pour vivre, pour exister, mais, cela dit, il ne coïncide pas avec cette succession tout court: il est situé sur un autre plan par rapport à la simple temporalité. Ce thème est le mouvement traversant ces notes, il est possible grâce à la tension intentionnelle qui leur est transmise, à la fois, par le compositeur, l'interprète et l'auditeur.

Réflexion musicale et intentionnalité collective

En nous appuyant sur ces considérations sur la réflexion musicale, nous pouvons maintenant revenir au concept d'intentionnalité collective. Dans l'exemple de l'église, sur lequel Amie Thomasson insiste autant, cette intentionnalité se concrétise dans le fait qu'une consécration a eu lieu. Pour une communauté cette consécration engendre une certaine aura permettant au simple support architectural de base de devenir une église. Cependant, nous avons regretté ce qui était, à notre avis, un manque de précision vis-à-vis de cette notion d'intentionnalité collective. On a besoin d'être très exhaustif à cet égard si on veut justifier la possibilité que l'œuvre musicale se fonde sur une large quantité d'individus, à travers leur compréhension et, en général, leurs actes subordonnés à une réception et une expérience adéquate de celle-ci.

Suivant Ingarden et, surtout, Thomasson, on reste au simple niveau des rapports de dépendance entre le fondement physique et la conscience, sans réellement expliquer quels sont les actes de conscience qui garantissent la projection de l'œuvre d'art en tant qu'objet purement intentionnel (l'église dans notre discours sur l'œuvre architecturale).

En parlant de l'œuvre musicale, nous avons remarqué à quel point on retrouve toujours une tendance à opérer une synthèse à partir de l'écoute d'un ensemble de formations sonores: au bout du compte, le fait de parler de «formations sonores» est déjà le fruit d'une certaine synthèse. Cette synthèse n'est rien d'autre que le résultat des actes intentionnels de la conscience, tels qu'Ingarden les présente. Ces actes font émerger, de l'exécution concrète, les «contours structurels» de la véritable œuvre. Le «grand mystère» de l'œuvre musicale en tant qu'objet purement intentionnel réside dans le fait qu'elle est, à la fois, immanente et transcendante. Immanente parce qu'elle

s'appuie ontologiquement sur ces fondements déjà cités sans lesquels elle ne pourrait pas être entrevue; transcendante, car elle est ne se réduit pas à ceux-ci, elle n'appartient pas à la réalité.

Notre finalité depuis le début est de souligner à quel point le schéma structurel auquel on parvient à travers cette synthèse réflexive est commun à tout sujet¹⁵³, pour pouvoir ainsi donner une réponse à la critique, adressée à la notion d'objet purement intentionnel, de ne pas garantir l'objectivité d'une entité comme une œuvre musicale. À travers les actes de la réflexion musicale, nous pensons avoir montré que tout connaisseur peut parvenir à une armure formelle de l'œuvre qui, donc, est indépendante des particularismes subjectifs. Cette armure structurelle garantirait l'objectivité (intersubjectivité) d'une œuvre musicale: l'autre «facteur de garantie» serait le fondement dans un système d'unités sonores de base, organisé selon une certaine série de règles, mais on reviendra sur cet autre aspect dans le chapitre suivant.

Cependant, l'objection, tout comme pour la perception musicale, pourrait être la suivante: cette «preuve» de l'objectivité d'une œuvre musicale semble impliquer des compétences techniques dont la plupart des auditeurs sont dépourvus. L'objection est légitime, et apparemment très difficile à repousser, car nous sommes les premiers à reconnaître que cette idée de l'unité structurelle qu'on se forme au niveau de la conscience ne serait présente de manière accomplie que dans des auditeurs qui connaissent déjà l'œuvre et sa partition, ou plus en général dans des experts. C'est justement la difficulté que nous avons soulevée plus haut à propos des critères trop spécialistes d'Ingarden.

Dans ce cas, il est difficile de généraliser, puisque parmi les non connaisseurs on retrouve un ample spectre de typologies: on va de celui qui n'a aucune capacité de suivre le discours musical à celui qui, grâce à un certain effort et à une certaine sensibilité, peut en saisir certains aspects. L'intérêt pour nous est de montrer que les différences entre deux écoutes d'une même œuvre, bien qu'elles puissent se révéler très grandes, ne déterminent pas forcément un véritable saut ontologique entre les deux résultats de ces expériences.

Si on réfléchit bien, on se rendra compte qu'au moment de l'expérience de l'écoute et de la connaissance d'une œuvre musicale, même l'auditeur le plus ignorant et insensible ne pourra pas «annuler l'œuvre», l'objet de son expérience ne pourra pas

¹⁵³ La seule restriction, on le verra, est que ces sujets doivent appartenir à la même culture ou, disons mieux, doivent être en mesure de comprendre un certain système de règles musicales pour être capables de parvenir à cette structure profonde de l'œuvre.

être quelque chose qui n'a absolument rien en commun avec celle-ci. Toutes les différences et les discontinuités n'empêchent pas de poser les expériences d'écoute musicale sur une même échelle.

Même si le discours musical, avec toute son articulation, son évolution thématique, sa structure harmonique, etc. restait totalement obscure à un auditeur (ce qui, bien évidemment, se vérifie systématiquement dans le cas de celui qui n'a pas des compétences techniques ou de sensibilité musicale), il suffit à notre avis qu'il puisse reconstruire le thème principal de l'œuvre ou, encore plus simplement, une mélodie, pour qu'on puisse dire qu'il accède, quoique très partiellement, au modèle schématique de l'œuvre. En effet, en faisant cela, il a déjà dépassé la temporalité de l'exécution et les impressions subjectives dérivant de cette dernière, il a opéré un acte d'abstraction et de modélisation, bien qu'il n'en soit pas conscient.

Pour faire une analogie, si quelqu'un écoute un certain discours et ne peut comprendre que le sujet principal posé au début, nous ne pouvons pas affirmer qu'il n'a absolument rien compris, puisque quelque chose, le sujet, au moins lui est resté.

Plus à l'origine, l'idée, le concept même d'«œuvre musicale» peut surgir dans n'importe quel auditeur, même quelqu'un qui n'est absolument pas un spécialiste, ou qui écoute un certain morceau pour la première fois. Car tous sont conscients que l'exécution est «exécution de quelque chose», que «ce quelque chose est un présupposé se dessinant à l'arrière-plan» et que le processus sonore ayant lieu n'achève pas l'entité à laquelle il fait référence. Au contraire, il résultera clair qu'une telle entité peut être jouée et rejouée un nombre infini de fois sans que son statut soit altéré pour autant.

Cela revient à dire que tous sont conscients qu'il y a une unité de base, un noyau ontologique/structurel permettant que le morceau soit joué ainsi, et aussi autrement, par tel ou tel autre interprète. Pour se servir d'une terminologie un peu simpliste, tous savent que le 1^{er} mouvement de la Vème Symphonie de Beethoven est intense et rythmiquement inexorable, et ils savent que ces caractères en font partie d'une façon essentielle. Mais ils se rendent aussi compte qu'une infinité d'exécutions sont possibles, pourvu qu'elles respectent ces consignes et que, même si chacune est un processus individuel et unique, ce «quelque chose ayant les propriétés d'être intense et inexorable» reste constant, reste toujours le même.

Si on admet que la conscience, ou le vague sentiment de tous ces aspects sont présents en tout auditeur, il faudra aussi en conclure que chacun possède l'idée d'œuvre musicale comme totalité dépassant les limites temporelles (tout en ignorant en quoi

consiste précisément une œuvre musicale). C'est le sentiment d'une totalité, d'une présence à l'arrière-plan se dessinant derrière chaque exécution: quand on écoute une version d'une œuvre, on a toujours présent, à l'esprit, un terme de référence. Ce terme n'est pas juste le souvenir d'une autre version qu'on aurait entendue dans le passé, ou l'ensemble d'autres versions constituant la «banque de données» de notre mémoire. Certes, de tels éléments existent mais, en plus, il existe en nous l'idée, plus ou moins claire, plus ou moins consciente de l'œuvre en elle-même.

Il est sans doute dangereux d'attribuer trop d'esprit de déduction à un auditeur complètement naïf, mais il est indéniable que chacun, même si à un niveau confus et partiellement inexprimé, possède ces simples intuitions dans l'esprit. Les propriétés du 1^{er} mouvement de la Vème Symphonie de Beethoven sont toujours les mêmes, mais elles se présentent, concrètement, d'une façon toujours différente. La conclusion à laquelle même un esprit très naïf devrait parvenir est que, si ces propriétés, sur le plan réel, ne se manifestent jamais de manière identique (les exécutions sont toutes différentes l'une de l'autre, ainsi que les partitions) et si, au même temps, une partie, un aspect d'elles doit rester identique, on comprendra que ce quelque chose qui permane ne peut pas être colloqué sur un plan réel, car sur ce dernier il n'existe que les exécutions et les partitions.

Un autre élément qui renforce la notion d'intentionnalité collective est, dit en synthèse, la naturalisation de certaines propriétés fondamentales d'un paradigme musical. Par exemple, dans le cas de la tonalité, des propriétés comme la tension et la détente harmoniques ou la hiérarchisation des degrés d'une gamme se sont imposées aux individus dans l'histoire d'une telle force qu'elles paraissent des «facultés innées» présentes en chacun de nous.

À l'écoute d'une œuvre tonale, ne serait-ce qu'une chanson très simpliste, les rapports dynamiques entre les composantes sonores sont perçus et vécus comme des «nécessités naturelles»: le sentiment plus ou moins inconscient est que ces rapports soient immanents à la musique, qu'on ne puisse faire de la musique que d'une telle manière et que ces dynamiques sortent spontanément de tout élan de création musicale. La conscience de ces éléments basiques est plus ou moins claire selon la préparation des auditeurs, mais il est certain que sa force contraignante est présente en nous tous. Le partage de cette conscience fait en sorte qu'un terrain en commun soit prédisposé pour la reconnaissance de certaines qualités esthétiques fondamentales d'une œuvre musicale, ce qui pour nous, comme on a dit plus haut, est suffisant pour affirmer qu'un

côté objectif est garanti et que tous ont accès à une seule et même œuvre, puisqu'on ne peut pas prétendre que les auditeurs plus naïfs puissent saisir les éléments structurels plus complexes.

Tout ce discours sur le fondement objectif de l'œuvre musicale demande d'être repris et approfondi davantage. A cette fin, nous avons besoin d'introduire des éléments comme la règle en musique et les dynamiques émotives des auditeurs intervenant au moment de l'écoute. Ce sera dans les chapitres 3 et 4.

Perception, réflexion et Gestalt

Nos considérations sur la perception et la réflexion musicales font allusion aux questions fondamentales de la *Gestalttheorie*. Une analyse approfondie de ces aspects demanderait un travail à part, comme dans le cas du temps musical: néanmoins, nous ne pouvons pas éviter d'en parler brièvement, vu le nombre des fois où nous les avons laissés entrevoir jusque là. Que ce soit la perception musicale, par sa tendance à regrouper les «instants sonores» dans une unité de tension, ou la réflexion, par sa reconstitution des rapports formels entre les différents aspects de l'œuvre, il est évident qu'on renvoie toujours à quelque chose d'ultérieur, à une totalité à laquelle tout élément se reconnecte.

Notre réflexion effectue une synthèse immédiate apportant au flux sonore cette tension qui le fait devenir, proprement, musique: mais, on pourrait dire, elle le fait devenir ce qu'il est. Notre synthèse supra-perceptive exploite et réalise la potentialité de la continuité exécutive et de la globalité musicale qui est déjà *in nuce* dans la succession sonore. Le compositeur, en créant une structure sonore spécifique, a *ipso facto* déterminé de manière essentielle cet ensemble de rapports et cette unité globale, mais l'interprète aussi, à son tour, à concrétisé ces rapports et cette unité sous le signe inimitable de sa performance circonstanciée. Unité et rapports doivent être continuellement constitués et reconstitués, il est nécessaire de les faire revivre à chaque nouvelle expérience d'écoute.

Chaque partie, chaque élément musical, même les plus insignifiants, doivent être reconduits au tout, à l'ensemble ou, disons mieux, ils doivent être reconduits à un autre élément immédiatement supérieur qui, à son tour, est soumis à un autre; et ainsi de suite, jusqu'au niveau de l'œuvre dans son intégralité. Tout est en relation avec tout, on pourrait dire, puisque rien n'a un sens pris séparément: les sons individuels composant

une mélodie ont un sens uniquement s'ils sont rapportés à la mélodie même; la mélodie à la phrase qui la contient, la phrase à la partie plus grande, etc.

Le fait qu'un élément tel qu'un son individuel soit en fonction d'une certaine ligne mélodique signifie qu'il acquiert une couleur et un caractère très spécifiques en tant que «lié à cette ligne singulière». Donc, c'est la ligne en tant que totalité à conférer à ses composantes la lumière dont elles jouissent: la ligne, en quelque sorte, «précède» ses composantes sonores, non pas dans un sens temporel, bien évidemment, mais dans un sens logique. La ligne n'est pas le résultat de la composition des sons, puisque ces derniers sont comme ils sont précisément grâce à l'influence de l'ensemble qui est toujours présupposé et qui «se donne dans l'instant où il se cache». Bref, le tout est plus que la somme des parties, selon une formulation bien connue.

La théorie de l'œuvre musicale de Roman Ingarden est, entre autres, une déclinaison de la *Gestalttheorie*, mais une déclinaison très spécifique, dans le sens qu'elle se sert d'une approche du problème de la forme, du tout et de ses parties se détachant nettement de la tradition des écoles psychologues de la *Gestalt*. En ce qui concerne l'élaboration du concept de *Gestalt*, Ingarden ne reconnaît pas la priorité aux théories historiques de Wertheimer, d'Arnheim et, avant eux, d'Ehrenfels, mais il leur antépose le filon de recherche plus proche de lui, c'est-à-dire celui qui part de Bergson, d'un côté, et d'Husserl, de l'autre¹⁵⁴. En réalité, si on confronte historiquement les temps et les modalités de cette recherche sur la «qualité de la forme», il serait plus correct de dire, sans préjugés, que dans les mêmes années ces deux écoles ont parcouru deux voies (très différentes, certes) pour cerner et traiter la même question fondamentale.

Un compte-rendu détaillé du contraste entre Ingarden et la *Gestaltpsychologie* et une analyse des différences entre leurs différentes perspectives dépasse largement l'intérêt de notre travail. Nous nous limiterons à prendre en considération, justement, cette déclinaison particulière de la *Gestalttheorie* qui est la théorie ingardenienne.

Nous avons déjà parlé plus haut des références fondamentales d'Ingarden pour sa conception de la qualité de la forme dans l'œuvre musicale: toutes les considérations de Bergson et de Husserl sur l'unification des moments sonores insistent sur

¹⁵⁴ Cf. *ibidem*, note n° 4 p. 194. Pour un rapprochement critique des points de vue d'Ingarden et des écoles psychologues de la *Gestalttheorie*, cf. SCHÜTZE I., *Percezione musicale e riflessione filosofica*, op. cit., pp. 77-90. Plus spécifiquement sur la figure d'Arnheim et son rapport avec Ingarden, cf. VERSTEGEN I., «Arnheim and Ingarden on the Ontology of the Arts», in *Gestalt Theory*, vol. 32, n° 4, 2010, pp. 307-322.

l'omniprésence d'une instance régulatrice supérieure qui pré-conditionne toutes les parties.

En reprenant de Bergson l'idée que toute phase d'une œuvre musicale est un moment qualitatif et non quantitatif, Ingarden parle de ces moments comme des colorations ou des *qualia*¹⁵⁵. Or, ces colorations/*qualia* ne sont pas suffisants, pris tous seuls, pour caractériser la spécificité individuelle d'une certaine formation sonore. Ce qui est toujours présupposé est une «qualité de la totalité», une *Ganzheitsqualität* qui correspond, en gros, à la *Gestaltqualität* délinéée par Ehrenfels. Cette qualité de la totalité est le résultat d'une fusion entre les éléments acoustiques et non acoustiques. L'intérêt de cette fusion est représenté par le fait qu'elle n'est pas rigide: la relation entre les moments particuliers qui l'alimentent est une relation dynamique, progressive, et l'ensemble qui en dérive est une cohésion fluide.

Ce qui se vérifie est un échange réciproque d'influences entre les composantes de l'œuvre, et cet échange est continu: la coloration de chaque élément (et de chaque phase temporelle) affecte celle des autres et contribue à une coloration, une qualité formelle et expressive de l'ensemble; mais cette qualité, à son tour, exerce son influence sur les parties, et ainsi de suite, dans une circularité multiforme et métamorphique.

Par là s'établit une hiérarchie, caractéristique des structures dans le cadre d'une même entité tonale d'ordre supérieur, une hiérarchie qui est déjà en soi un moment formel de l'ensemble en question. [...] Dans cette hiérarchie se distinguent aussi les divers rôles des membres hiérarchiquement ordonnés, des entités sonores complexes d'ordre supérieur, ainsi que les qualités déterminées – c'est-à-dire, des priorités diverses des éléments intégrés dans l'ensemble – qui ont une signification essentielle pour la constitution des particularités de l'entité sonore d'ordre supérieur¹⁵⁶.

Cette hiérarchie de relations expliquée dans la citation est pour Ingarden une forme de la totalité se donnant dans l'expérience de manière objective. Une telle conviction rentre avec cohérence dans la direction réaliste que le philosophe polonais confère à la phénoménologie.

¹⁵⁵ Cf. INGARDEN R., *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, op. cit., p. 147.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 104.

Sans rentrer dans le détail des différences entre l'interprétation ingardenienne de la *Gestalt* et celle des écoles psychologues, nous allons nous concentrer sur la discussion autour de la notion générale de cet aspect liée à la structure de l'œuvre musicale.

Ingarden conteste la conception psychologue de la *Gestalt*, notamment celle de Wertheimer. Avec l'idée que «la *Gestalt* est plus que la somme des parties» les psychologues ont tendance à prévoir un concept de qualité formelle qui insiste uniquement sur la totalité et annule, en gros, le rôle des parties. Selon le philosophe polonais, au contraire, l'essence de la *Gestalt* appliquée à l'œuvre musicale possède une duplicité inéliminable, et c'est précisément dans cette duplicité que réside le «plus» qui se rajoute à la somme des parties et qui la rend «plus» que ce qu'elle est. D'un côté, elle a un caractère de «composition harmonique», puisque dans elle on peut décerner les éléments individuels, leur relation réciproque et leur «contribution» à l'ensemble. De l'autre côté, elle est aussi une forme pure, accomplie, qu'on peut «manier» en tant qu'entité en soi, avec des propriétés spécifiques.

Mais, surtout, les critiques qu'Ingarden adresse à la *Gestaltpsychologie* s'insèrent dans son opposition plus générale au psychologisme. Dans ce cas spécifique, il conteste l'idée que cette qualité de la totalité soit un fait psychique, c'est-à-dire que ce lien entre chaque aspect et le tout de la forme globale ne soit pas une propriété objective des choses mais une tendance, un «*habitus*» psychique que la conscience imposerait aux phénomènes.

En effet, si on assume qu'une propriété comme la *Gestalt* d'une ligne mélodique n'appartienne pas réellement à l'œuvre musicale, mais qu'elle soit plutôt la conséquence d'une élaboration perceptive du sujet, on se retrouve, pour ainsi dire, sur cette pente qui amène à conclure que l'œuvre musicale en elle-même ne subsiste que dans l'esprit, dans la conscience d'un sujet.

La phénoménologie d'Ingarden, au contraire, se concentre sur la reconstruction que chaque sujet accomplit, plus ou moins nettement, de l'unité d'une œuvre musicale à partir de l'écoute d'une exécution (ou de la lecture d'une partition). Cette reconstruction, que nous avons décrite en parlant de la réflexion musicale, est purement formelle, dans le sens qu'elle doit être dépurée de tout contenu psychologique, des émotions, des impressions subjectives, ou des suggestions de l'imagination. Elle s'exerce, donc, non pas sur ce que l'œuvre est *pour* nous et sur ce qu'elle *suscite en nous*, mais sur ce qu'elle *est véritablement, en elle-même*.

Mais, finalement, qu'est-ce que l'œuvre musicale en elle-même? Nous allons présenter les considérations d'Ingarden à ce sujet, pour ensuite introduire notre déclinaison personnelle de la théorie de l'objet purement intentionnel.

L'individualité qualitative de l'œuvre musicale

La question fondamentale, telle qu'Ingarden la présente, est la suivante: dans quelle dimension se trouve une œuvre comme la Sonate en si mineur de Chopin, sur quel plan est-elle colloquée? Cette question, il répond, n'a pas de sens en soi, car dans la partition il n'y a aucun élément qui pourrait déterminer la présence de l'œuvre quelque part. Ni l'œuvre, ni aucune de ses parties peuvent se réduire à des objets individuels¹⁵⁷.

Ingarden affirme que les propriétés constituant l'œuvre sont des qualités et des formations de qualités pures, dans le sens qu'elles ne sont jamais modifiées par des manières d'être réelles. Chacun de nous peut se rendre compte de ce fait par le constat qu'à l'écoute d'une exécution on a toujours à l'esprit quelque chose d'autre par rapport à la version qu'on est en train d'entendre: ce quelque chose est une «version pure» qui fait abstraction de tous les aspects contingents (positifs ou négatifs) caractérisant la version actuelle.

L'individualité d'une œuvre musicale est un fait ne demandant pas d'être prouvé: une et une seule «Vème Symphonie de Beethoven» est le guide et le modèle pour une infinité de chefs d'orchestre qui, à partir d'elle, essaient de produire des exécutions correctes et de valeur. Tous ces musiciens essaient de rendre ce même caractère substantiel, ce caractère faisant penser à un drame, à la force du destin: cela veut dire que ce caractère est un et unique pour tous, il appartient d'une façon essentielle à l'œuvre. Dans sa forme originare, il est quelque chose de général précédant la multiformité et l'infinité des déclinaisons possibles, il est une potentialité qui attend d'être réalisée.

Cela dit, il est évident que l'œuvre musicale n'est pas individuelle au même titre que toutes les autres entités individuelles. Comme le souligne Roman Ingarden, elle n'est pas précisément localisée dans l'espace et dans le temps, donc ce qui la détermine est plutôt une conformation spécifique de qualités, un ensemble de rapports entre elles.

¹⁵⁷ La question centrale de la nature de l'œuvre musicale est traitée dans *ibidem*, pp. 71-95.

De quoi on parle quand on se réfère à des «qualités» de l'œuvre? La dénomination de «qualité (sonore, non sonore, musicale)» résume en soi tous ces aspects dont on a parlé, tels que le rythme, le mouvement, le temps, le caractère tragique ou heureux, etc.¹⁵⁸.

La question de la classification des qualités ne nous intéresse par premièrement ici, puisqu'on peut dire que dans la totalité de l'œuvre elles sont toutes liées par ces relations ramifiées et dynamiques qu'on a vues à propos de la *Gestalt*. Les qualités esthétiques sont le résultat d'une sorte de «combinaison» des qualités techniques, en sachant que parler de «combinaison» est imprécis: cette problématique doit être approfondie.

Certes, il est important de savoir identifier d'abord ces qualités réellement essentielles au statut d'une certaine œuvre: ces qualités qui sont spécifiques à cette œuvre, au contraire des qualités techniques qui, elles, sont plutôt neutres et repérables dans maints autres morceaux. Par exemple, des qualités comme l'intensité et la vivacité sont des éléments originaires et inéliminables du premier mouvement de la Symphonie *Jupiter* de Mozart, dans le sens qu'elles sont «cette vivacité et cette intensité propres au 1^{er} mouvement de la *Jupiter*».

Si un orchestre interprétait le premier mouvement de la Vème Symphonie de Beethoven en modifiant son caractère essentiel et en le rendant quelque chose de mou et de léger, cette exécution trahirait l'œuvre. Le rapport entre ces qualités essentielles et originaires est ce qui fait véritablement l'œuvre. Une œuvre musicale est une sorte d'«armure formelle», une conformation fondamentale de propriétés et d'éléments musicaux s'identifiant avec la qualité de la totalité. Dans ce cadre, tout élément entretient une certaine relation avec l'ensemble, il a une certaine couleur spécifique et inimitable qu'il n'aurait pas s'il était pris tout seul.

Cet ensemble d'éléments, de simples notes aux qualités plus générales, équivaut donc à une grille, un réseau de rapports, de coordonnés dont la totalité organique fait l'œuvre musicale. Cette succession, cette dialectique même de qualités forme la qualité totale de l'œuvre qu'on peut retrouver dans chaque épisode, ou qu'on peut expérimenter

¹⁵⁸ Le discours sur les qualités d'une œuvre musicale est très complexe, nous l'affronterons dans le dernier chapitre. Il faut parler d'au moins deux grandes typologies: les qualités «techniques», c'est-à-dire plus spécifiquement sonores (dynamiques, *staccato*, *legato*, etc.), et les qualités esthétiques (agité, mélancolique, gai, etc.). Le point que nous contestons est surtout l'idée que toute qualité indiquée dans une partition soit essentielle à l'œuvre. Nous allons même plus loin: certaines qualités indiquées ne font pas partie de l'œuvre proprement dite, car elles sont des consignes pour parvenir à la meilleure exécution possible. Donc, nous suggérerons une autre distinction, celle entre qualités essentielles et inessentiels.

comme la tension immanente donnant unité et cohérence à l'œuvre tout entière. Cette qualité totale garantit l'unicité de l'œuvre, sa singularité ontologique.

Ingarden ajoute que la musique représente peut-être le seul cas où la théorie de Bergson sur le *continuum* qualitatif trouve une confirmation si forte:

Dans aucun autre domaine, sauf peut-être celui de l'expérience consciente, ne se confirme d'une façon aussi convaincante l'affirmation de Bergson à propos du continuum des qualités multicolores (*vielfarbige Qualitäten-Continuum*) que dans le cas des œuvres musicales. Dans la modification réciproque des entités sonores qui se présentent ensemble, ou celles qui se suivent, et dans l'ultime totalité (des qualités) qui en résultent, unique en son genre, se trouve la seule raison de l'individualité d'une œuvre musicale. Mais cette individualité est essentiellement différente de l'«individualité» des objets réels qui dérive du mode d'existence des êtres réels à cause de la concrétisation isolée des qualités idéales dans de nombreux objets réels. L'individualisation des qualités dans une œuvre musicale déterminée est qualitative. Si on comprend par «individualité» seulement celle qui apparaît à travers un objet réel, existant *hic et nunc* (ici et maintenant), l'œuvre musicale est alors une création supra-individuelle (*überindividuelles Gebilde*)¹⁵⁹.

L'individualité la plus commune est celle propre aux objets concrets, «de la vie de tous les jours», mais aussi à ces objets plus spécifiques comme les exécutions musicales, qui sont des processus temporels. Ces dernières ont, justement, une détermination univoque dans l'espace et dans le temps, elles ont des limites bien précises.

Par contre, cette autre individualité, l'individualité qualitative, est propre à l'œuvre musicale et aux œuvres d'art en général. L'auditeur qui soit attentif et capable de détecter la véritable structure formelle de l'œuvre, s'apercevra que cette structure est insensible aux aspects variables et multiformes de la caducité temporelle, qu'elle apparaît dans les exécutions mais les transcende au même temps. C'est le paradoxe d'une individualité ne se réduisant pas aux individualités spatio-temporelles des manifestations particulières, une «individualité supra-individuelle», comme le dit très bien Ingarden.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 83.

Au moment de la perception esthétique d'une œuvre musicale à partir d'une exécution, perception orientée exclusivement vers le contenu de l'œuvre elle-même, nous nous efforçons spontanément d'omettre les colorations temporelles (*Zeitfärbungen*) de l'interprétation concernée et de séparer les qualités propres, pures, de l'œuvre musicale, des contingences de son exécution. En même temps nous cherchons à écarter du champ de notre appréhension esthétique tout ce qui n'appartient pas à l'œuvre elle-même. De cette façon, nous atteignons l'œuvre musicale en soi et nous l'appréhendons dans sa forme totalement libre de la coloration temporelle liée à l'accomplissement concret de notre présent vivant¹⁶⁰.

Cette configuration de rapports, ce réseau de qualités, cette grille de propriétés fait l'œuvre musicale en tant qu'objet purement intentionnel. La totalité musicale est, on l'a vu, un ensemble organique d'éléments, de propositions, retours, réponses, de tensions et de relâchements: un certain passage agité est la prémisse à un autre plus doux et calme, l'énonciation initiale d'un thème est la prémisse à toutes ses modifications, et ainsi de suite. Or, chacun de ces traits, de ces éléments constitutifs de l'œuvre est déterminé dans un certain sens, dans une certaine direction ou, dit encore mieux, il est déterminé sur ce plan plus général et formel qui transcende le plan concret.

Le fait de parler de relations entre les qualités et les parties de l'œuvre musicale remet au centre le problème du temps, que nous avons affronté plus haut surtout en relation à la perception musicale. Quel est le rôle du temps par rapport à la structure formelle de l'œuvre musicale?

Le quasi-temps

On a souligné que, selon Roman Ingarden, l'œuvre musicale, contrairement à ses exécutions, n'a pas une existence se résolvant dans la durée, elle est compacte, toute-présente-à-elle-même, ses différentes phases, qui dans les exécutions deviennent des moments temporels, sont des composantes d'une unité organique.

Or, tant le compositeur que les connaisseurs d'une certaine œuvre sont capables de saisir le concept d'une unité structurelle qui subsiste sous une forme différente de celle qu'elle présente dans une exécution: on peut mettre toutes les phases temporelles l'une à côté de l'autre dans notre esprit et les avoir toutes présentes au même temps. Il

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 86.

s'agira, dans ce cas, d'une structure générale de l'œuvre qui ne nécessite pas du déploiement des notes et des formations sonores individuelles.

On a parlé de thème musical en tant que «noyau», regroupement, unité de tension: ses composantes doivent constituer une unité, un regroupement traversé par un souffle de tension musicale. Mais les membres de cette unité ne se présentent pas sous une forme compacte, dans une spatialité simultanée: ils sont des éléments consécutifs. L'idée paradoxale pour notre intellect est cette coexistence entre une unité globale et une succession d'éléments positionnels: les composantes sont réunies dans un tout, dans une unité de tension mais elles ne sont pas simultanées pour autant (on emploie la qualification de «simultanées» par simple commodité de langage, mais il est clair qu'on n'est pas dans la dimension de la véritable temporalité). Elles sont «l'une avant, l'autre après, l'une après l'autre», même s'il ne faut pas entendre cet «avant» et cet «après» comme des spécifications temporelles: dans le cadre de la véritable œuvre musicale, on n'assiste pas à un flux temporel, on n'a pas un enchaînement d'instantanés présents.

Les parties d'une simple exécution sont soumises au temps, qui est comme une démarcation illusoire entre deux vides, passé et futur. Au contraire, chaque partie de la structure formelle d'une œuvre musicale est analogue à un membre dans un «ordre de positions», elle est «prise en considération» en tant que composante d'un tout (un thème individuel ou l'œuvre entière); même si on la «met entre parenthèses» pour passer à celle qui suit, elle ne disparaît pas dans un passé anéantissant. Un thème, une mélodie se détachent ainsi de la caducité de l'exécution qui vient de les évoquer et se montrent dans leur nature d'entités autres. Toutes ces considérations amènent à la conclusion que les composantes d'une œuvre musicale, et l'œuvre même, sont supra-temporelles.

La particularité de l'œuvre musicale, néanmoins, est qu'elle entretient une multiplicité de rapports avec le temps. Le côté le plus évident, dérivant d'une conception créationniste, est qu'elle est temporelle dans le sens qu'elle commence à exister et possède «une vie» dans le temps historique à partir du début de son existence.

L'œuvre est en somme temporelle dans sa vie historique et supra-temporelle dans sa structure et ses qualités. On parvient à cette conclusion à travers ce processus de réflexion musicale que nous avons reconstruit dans les détails et qui répond à l'exigence, soulignée par Ingarden, d'une réduction phénoménologique par une écoute spécifique. La réduction phénoménologique, dans le cas de l'écoute musicale, consiste dans le fait de mettre entre parenthèses les exécutions individuelles pour en «tirer» les qualités pures des formations sonores.

Parvenir à ces qualités pures signifie «écouter» une œuvre sans les défauts ou les caractères positifs d'une exécution singulière: l'œuvre se présente ainsi comme désindividualisée, non dans le sens qu'elle n'aurait pas une unité, mais dans le sens que son individualité n'est pas réductible à celle des entités concrètes.

D'abord l'œuvre musicale, en tant qu'objet de l'appréhension esthétique, ne renvoie pas à d'autres faits réels. [...] Deuxièmement l'œuvre musicale, en tant qu'objet de la perception esthétique, n'est pas en elle-même un événement réel ou un objet réel. [...] Dans le contenu propre de l'œuvre musicale, dans ses formations sonores isolées et dans les formes qui sont bâties là-dessus, il n'y a aucun signe ou élément qui renvoie d'une façon quelconque à sa position (*Sich-Befinden*) dans un certain endroit de l'espace réel. Ni l'œuvre musicale même, ni une quelconque de ses parties, n'est quelque chose d'«individuel», dans le sens où cela est valable pour chaque objet réel¹⁶¹.

L'œuvre musicale en tant que telle n'est donc pas déterminée ou influencée par des événements ou des processus externes: si notre perception est attirée par ces derniers, nous sommes en train, pour Ingarden, de nous éloigner de l'essence pure de l'œuvre. La seule perception correcte est celle qui devient réflexion et ne se fait pas distraire par les dérives accidentelles.

Par contre, si l'on observe l'œuvre musicale exclusivement dans son contenu, en tant qu'objet ayant une conception esthétique qui nous ouvre l'accès à l'exploration de toutes ses parties et toutes ses successions, et si on la confronte à tous les événements individuels qui se déroulent en même temps dans le monde réel, et plus particulièrement à ses exécutions, alors on arrive à un autre résultat. L'œuvre musicale se présente alors comme un véritable objet supra-temporel (*überzeitliches Gegenstand*) qui possède pourtant une structure quasi-temporelle immanente¹⁶².

Or, après avoir souligné que l'œuvre musicale est temporelle dans un sens large, puisqu'elle a une vie historique, et supra-temporelle dans un sens plus circonscrit,

¹⁶¹ *Ibidem*, pp. 80-82.

¹⁶² *Ibidem*, p. 84.

Ingarden insiste néanmoins sur un aspect essentiel des colorations qualitatives qui la connotent. Ces colorations sont à interpréter, on l'a vu, dans leur forme pure, donc elles ne sont pas à confondre avec leurs manifestations concrètes que nous pouvons entendre dans la succession temporelle d'une exécution. Même dans leur forme pure, cependant, ces colorations, qui dans la temporalité seraient des phases, doivent nécessairement se présenter comme distinctes l'une de l'autre, pour qu'on puisse parler de cette influence réciproque, cette polyphonie d'ensemble, cette connexion organique qui est à la base de la qualité de la totalité dont on a parlé dans le paragraphe sur la *Gestalt*.

La troisième connotation temporelle d'une œuvre musicale est donc que, tout en étant incontestablement hors du temps concret, elle présente une succession de parties qui doivent toujours être conçues, interprétées et jouées selon un ordre préétabli et univoque, peine la perte de l'identité de la totalité. Cet aspect caractéristique est appelée par Ingarden «quasi-temporalité». La structure d'une œuvre musicale (mais aussi d'une œuvre littéraire, à vrai dire) est faite de cette succession de parties: elle est, en ce sens, la structure individuelle d'une forme particulière du temps qualitatif, où les moments sont distincts, mais ils ont aussi la tendance à se compénétrer entre eux.

Le début, la perspective future et la fin d'un morceau musical présentent une qualification immanente, une coloration spécifique qui fait qu'ils sont entrelacés: le début n'est précédé par rien et préannonce les parties successives, les formations sonores suivantes continuent dans cette chaîne d'anticipations et de prévisions, jusqu'à la fin, qui conclut l'œuvre dans le sens qu'elle est colorée et conditionnée par tout le reste et n'est suivie par rien. Ce qui en dérive n'est pas simplement une succession linéaire, mais une série quasiment illimitée de combinaisons et de relations complexes entre phases qui réunissent le tout dans cette totalité polyphonique.

Le début influence qualitativement le reste, car si sa conformation sonore était différente, ce fait modifierait aussi tout le reste de l'œuvre: ce constat vaut pour toutes les autres phases. Si la suite ou la fin étaient légèrement différentes, cela se répercuterait de manière rétroactive sur le début; et ainsi de suite.

La conclusion importante de tout ce discours est que les œuvres musicales et les œuvres littéraires, dans leur caractère quasi-temporel, sont les seules à présenter un début et une fin. Le temps concret ne possède pas une fin, il est toujours suivi par un après qui revient indéfiniment. Une œuvre musicale est donc séparée du temps concret par son début et sa fin, et ce début et cette fin ne sont pas connectés par eux-mêmes au

temps réel: seulement les exécutions concrètes déterminent cette connexion entre les deux dimensions.

Maintenant on peut aussi répondre à cette partie de la critique n° 2 aux objets purement intentionnels présentée dans l'introduction: nous parlons de la difficulté d'accepter le fait qu'une entité abstraite puisse commencer à exister dans le temps. La difficulté est amorcée par l'idée que les œuvres d'art ne sont pas des entités au sens fort, elles sont hétéronomes. Ce qui est créé est leur fondement concret: elles sont abstraites, mais on doit les interpréter comme le résultat d'une projection de conscience à partir d'une base concrète. Cette base et les actes de l'artiste créateur sont localisés précisément dans le temps, et l'œuvre est subordonnée à leur venue à l'être.

La finesse et la subtilité de l'analyse de Roman Ingarden de l'œuvre musicale en tant qu'objet purement intentionnel représentent, pour nous, la voie la plus satisfaisante pour rendre compte de sa nature et, plus en général, un exemple pour toute réflexion ontologique sur la musique qui se veuille fondée de façon rigoureuse.

Cette adhésion substantielle ne veut pas dire, cependant, que nous acceptons ses thèses dans leur globalité. Nous l'avons déjà clairement montré dans le paragraphe *L'approche d'Ingarden du problème et ses difficultés*. Aux aspects que nous avons discutés à cette occasion nous souhaiterions ajouter deux autres points que nous réputons problématiques, et proposer des chemins alternatifs. Ces deux points sont: (1) la modalité de concevoir l'essence schématique de l'œuvre musicale; (2) la détermination des fondements concrets de l'œuvre musicale (la partition et les éléments acoustiques/non acoustiques). Ce dernier point engage aussi une réflexion ultérieure sur la notion d'intentionnalité collective par rapport à l'interprétation qu'en fournissent Amie Thomasson et Roman Ingarden dans son *L'œuvre architecturale*.

(1) *Remarques sur la conception ingardenienne de l'essence de l'œuvre musicale*

Nous partageons la conception de l'œuvre musicale comme une structure schématique et qualitative, mais à ce stade du discours il est nécessaire de faire des distinctions plus subtiles. Ce que nous voudrions remettre en question n'est pas tellement la théorie en elle-même et l'analyse de cette structure offertes par Ingarden,

que nous considérons comme très valables; ce sont plutôt les présupposés et les finalités de la recherche ingardenienne qui nous laissent perplexes.

Il nous semble qu'ils soient encore «contaminés» par une survivance d'une âme métaphysique «à l'ancienne», par cet essentialisme et cet objectivisme propres à d'autres théories que nous avons repoussées. Nous sommes loin de soutenir qu'il faut renoncer à une analyse philosophique de l'œuvre musicale essayant de faire partiellement abstraction de l'accidentalité de l'expérience concrète. Ce que nous contestons n'est pas l'analyse en tant que telle, mais la prétention que le but ultime de cette analyse soit de remonter à tout prix à une supposée *essence originnaire* de l'œuvre musicale.

Cette exigence, bien évidemment, n'est pas une exclusivité de la philosophie d'Ingarden: elle caractérise une grande partie de l'ontologie de la musique. Ce que nous essaierons de montrer est que cette exigence est le signe de la survivance d'une «naïveté naturaliste», tout comme la volonté de retrouver une «substance» des choses était la constante d'une ancienne approche philosophique. Ingarden, tout en se positionnant idéalement à l'opposé de ceux que nous considérons comme les excès du platonisme musical, révèle encore, au bout du compte, cette résistance d'un certain esprit métaphysique. La résistance est, à vrai dire, «bien cachée», car dans son *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* le philosophe polonais distingue soigneusement celle qu'il considère comme l'essence immuable d'une œuvre de la forme qu'elle assume dans sa vie historique. Dans ce dernier cas, il s'agirait de l'œuvre en tant qu'objet culturel soumis à toutes les influences et variations historiques du cas¹⁶³.

Mais cette distinction n'annule pas le fait que l'œuvre en elle-même est cette structure sonore immuable et insensible aux changements historiques: l'arrière-plan conceptuel nous paraît bien plus proche d'un platonisme musical qu'il n'en a l'air. Nous croyons qu'il est nécessaire d'insister davantage sur le poids décisif des facteurs historiques et culturels. Ces derniers, à travers une stratification progressive de conventions, pratiques et attentes, rendent une œuvre ce qu'elle est et remettent en question l'idée d'une essence, d'une «nature» originnaire.

¹⁶³ Nous l'avons déjà précisé dans l'introduction.

2- Remarques critiques sur la notion d'intentionnalité collective

Vu l'importance que nous attribuons au discours historique de la stratification de conventions, pratiques et attentes, une analyse sur les fondements concrets de l'œuvre musicale est strictement connectée à celle sur sa «nature».

La première difficulté dérivant des arguments de Thomasson (et d'Ingarden) est représentée par la question épineuse de l'intentionnalité collective¹⁶⁴. L'argument d'une intentionnalité collective construit sur des entités comme des lieux sacrés ou des objets sociaux et culturels nous semble conduire à des conséquences ontologiques différentes de celles impliquées par l'application du même argument aux cas des œuvres musicales et des œuvres littéraires.

Une conséquence problématique descend de l'idée que les actes de reconnaissance de la part de *chacun* d'entre nous font en sorte qu'une entité comme une église puisse exister et persister: il est très commun que des individus à l'intérieur d'une communauté ne reconnaissent pas la sacralité d'un endroit, pour les raisons les plus diverses (manque d'éducation à ce propos, manque de compréhension de l'élément de la spiritualité, etc.), ou qu'ils la méprisent, qu'ils la refusent, et ainsi de suite. Mais d'autres pourront toujours essayer de leur «expliquer» la signification de cet endroit, ou les reprendre s'ils se comportent d'une manière irrespectueuse. Ces faits ne montreraient pas clairement que des entités d'un tel genre ont une existence forte, autonome, dans le sens qu'elles s'imposent à nous indépendamment des actes de notre conscience individuelle, ou de n'importe quelle autre conscience?

Une réponse possible à cette objection est que la notion d'intentionnalité collective n'implique pas que *toutes* les individualités conscientes reconnaissent un objet ou une œuvre comme des entités jouant un certain rôle social et ayant certaines propriétés. Il suffit qu'un certain nombre d'individus d'une communauté le fassent: si

¹⁶⁴ Il est important de souligner à nouveau que dans *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* Ingarden ne parle pas explicitement d'une intentionnalité collective ou d'une dimension de partage entre les actes intentionnels (musicaux) de différents sujets. Cet aspect est plus présent dans *L'œuvre architecturale*: on le retrouve dans son discours sur l'église de Notre Dame et sur la cérémonie collective de consécration que nous avons souvent citée. Nous faisons référence premièrement à ce dernier dans cette deuxième objection. Néanmoins, par une telle argumentation critique on finit par engager aussi l'œuvre musicale. Premièrement, on a déjà souligné comme le philosophe polonais sous-entend la présence en chacun de nous de «facultés transcendantes» qui interviendraient dans l'expérience de l'écoute d'une œuvre et fonderaient l'objectivité de cette dernière: ce côté transcendantal, avec quelques précisions, n'est pas très distant d'un facteur comme l'intentionnalité collective. Deuxièmement, nous souhaitons justement aller au-delà de la source ingardenienne, dans ce cas, et recourir à une telle intentionnalité (après avoir expliqué de quoi s'agit-il, bien évidemment) pour assurer la reconnaissance, la certification et le fondement objectif de l'œuvre musicale même.

quelqu'un est exclu de ce processus, ce fait ne privera pas l'objet ou l'œuvre de leur statut.

Cette dernière argumentation, néanmoins, semblerait renforcer davantage l'impression que de telles entités acquièrent une autonomie ontologique: la réplique serait qu'il ne faut pas confondre l'autonomie ontologique avec le fait qu'un ensemble de sujets confèrent celle qu'on pourrait appeler une certaine *consistance* ontologique à ces entités. Ces entités auraient une telle consistance parce qu'elles dépassent l'influence des consciences individuelles et sont effectivement colloquées dans une dimension supérieure, où elles subsistent indépendamment du fait qu'un individu, ou un certain nombre d'individus, en soient à connaissance ou pas¹⁶⁵.

Une telle consistance est éphémère et ne peut pas devenir une véritable autonomie ontologique. Prenons encore le cas d'un lieu sacré: imaginons que la civilisation qui attribuait à un lieu spécifique une certaine aura disparaisse (c'est le cas d'un grand nombre de civilisations anciennes). Ce lieu perdra cette aura et ne possédera plus la même valeur pour d'autres populations qui entreront en contact avec lui par la suite. Ces considérations ne font que confirmer l'idée d'Ingarden-Thomasson que de telles entités ne jouissent pas d'une véritable autonomie ontologique.

Nos critiques en effet n'investissent pas cette idée même, que nous partageons dans l'ensemble, mais d'autres aspects. Déjà, un point que nous contestons des arguments d'Ingarden est cette séparation nette entre l'objet intentionnel et son support physique, avec l'insistance sur le fait que le support ne serait qu'un ensemble neutre de matériaux. Notre impression est, au contraire, que certains aspects de la spiritualité d'une église ou d'un lieu sacré en général découlent directement de la conformation du matériau en elle-même, indépendamment de la fonction attribuée par l'investiture d'une cérémonie, ou par d'autres actes similaires¹⁶⁶. Par exemple, dans le cas de vestiges anciens, d'autres populations y attribueront une valeur archéologique, ou un respect qui serait dû à un patrimoine des ancêtres: ce respect pourrait aussi dériver de l'intuition de ce qu'un tel endroit représentait pour cette civilisation disparue.

¹⁶⁵ Ces considérations soulèvent une multiplicité de questions: quel est le «nombre minimum nécessaire» de sujets pour qu'un objet social ou culturel ait une valence généralisée et pour qu'il soit contraignant pour les autres sujets qui seraient exclus de cette reconnaissance intentionnelle? Dans une communauté, quel est le rôle des lois et des mœurs dans tout ce discours? Développer ces questions nous amènerait trop loin: nous essaierons d'y répondre, au moins en partie, en considérant le cas spécifique des œuvres musicales.

¹⁶⁶ Notre remarque est en cohérence avec le fait qu'en général même des individus dépourvus d'une quelconque spiritualité ou de sentiments religieux perçoivent la sacralité d'un endroit comme une église. Certes, la réplique serait que cette perception est une conséquence de la mentalité de la communauté où ils vivent. Mais nous croyons plutôt qu'elle soit directement influencée par un pouvoir, une aura émanant de l'endroit même et de sa conformation.

Une église gothique, par son aspect majestueux, par son contraste savant entre lumineux et sombre, par l'effet d'écho des voix, ... suscite naturellement le sentiment de se trouver dans un endroit hors du commun. Nous ne voulons pas soutenir que ce pouvoir aille jusqu'au point d'influencer les comportements, car cette déduction paraît trop audacieuse et elle est démentie par d'innombrables cas de profanation ou d'indifférence vis-à-vis de la religiosité. Mais ce sentiment d'exceptionnalité reste à l'arrière-plan et n'est pas éliminable.

L'aspect méditatif, la religiosité et le mysticisme sont partiellement évoqués par la base matérielle d'un édifice qui a été bâti dans ce but. Certes, on parle d'évocation et de suggestion: nous sommes d'accord avec la thèse intentionnaliste d'Ingarden qu'il est impossible qu'un édifice incarne, par lui-même, *cette religiosité spécifique* et non pas un sentiment religieux généralisé. Un certain endroit aura une signification très particulière pour une certaine communauté car il sera investi de toute une série de traditions, du patrimoine historique et, surtout, de la doctrine, de la mythologie, des principes fondamentaux du culte de cette communauté. La doctrine et les principes du culte d'un peuple pourront être étudiés et compris par un autre peuple, mais il est fort difficile qu'ils soient introjectés et vécus de la même façon: par conséquent, il est difficile que les lieux destinés à ce culte réacquièrent la même signification et la même fonction qu'ils avaient auparavant. La conception commune, selon laquelle «les éléments d'un temple ou d'une église sont les signes visibles d'une certaine signification religieuse», doit être précisée: cette signification n'est pas toute en eux-mêmes, mais elle est alimentée en grande partie par l'intentionnalité d'une communauté. Elle est inscrite dans ces vestiges en termes potentiels, et elle est pleinement exploitée par le savoir de la tradition et la connaissance de la doctrine: si, par hypothèse, tout facteur de reconstruction de cette tradition et de cette doctrine (livres, inscriptions, témoignages indirects, etc.) venait à manquer, il faudrait en conclure que ces vestiges resteraient «muets» pour toujours. Muets non pas dans l'absolu, puisqu'on a vu qu'ils posséderont tout de même une partie de valeur de témoignage et de pouvoir d'évocation: mais ils seront dépourvus de leur investiture initiale.

En d'autres termes, l'association de certaines qualités à n'importe quel fondement physique d'un objet intentionnel est, pour nous, un processus contraignant et inévitable. Cette conviction nous rendrait des «physicalistes et réductionnistes»? Non, car nous sommes loin de défendre une thèse naïve attribuant des propriétés d'ordre

supérieur à un simple support matériel. Nous insistons plutôt sur le fait *qu'il est impossible de considérer le fondement physique d'une œuvre d'art de manière complètement neutre et aseptique*. Les couleurs d'un tableau, les composantes sonores d'un morceau de musique, les matériaux d'une église sont toujours regardés avec des conditionnements historiques et culturels. Ou, disons mieux, le choix et l'élaboration qu'on fait de certaines couleurs, certains éléments sonores et certains matériaux sont soumis à de tels conditionnements.

Une vision selon laquelle les actes de conscience et l'intentionnalité interviendraient sur une base parfaitement neutre et sans des conditions préalables paraît assez rigide: cette sorte de «niveau zéro» à partir duquel tout le reste s'installerait est une illusion.

Cet aspect de la pensée d'Ingarden rejoint, à notre avis, la prétention que nous venons de souligner de pouvoir repérer une essence de l'œuvre musicale: les deux témoignent d'une certaine rigidité métaphysique qui persiste malgré la volonté sincère de renouveau de la part du philosophe polonais. Nous renvoyons l'approfondissement de ces questions à la fin de ce travail, où nous l'aborderons du point de vue de notre discours sur l'œuvre musicale¹⁶⁷.

Il sera désormais clair que nous considérons comme essentiel les facteurs de l'historicité et des conventions: ou, disons mieux, de la *stratification* de l'historicité et des conventions. Nous suivons, donc, l'emprunt fondamental d'Ingarden et de Thomasson en ce qui concerne leur théorisation de l'intentionnalité collective comme élément apportant un sens et une valeur aux fondements des œuvres d'art, des objets sociaux et culturels. Mais nous mettons l'accent sur la nécessité de nourrir davantage cette notion avec une insistance majeure sur l'importance du rôle de l'histoire et de la stratification culturelle à travers le temps.

Dans l'exemple de l'église, il est sûr que la valeur profonde, la signification qu'un tel endroit possède en tant que symbole de religiosité et lieu où on pratique un culte, restera toujours dans son identité plus vaste. Mais dans la spécificité de sa vie historique une église «change continuellement», puisque ce qui change est sa modalité de se poser par rapport aux différentes générations, d'être vue et interprétée. Chaque génération aura un différent point de vue, en raison des événements historiques contemporains et du climat culturel du moment, et aussi de tout ce qui, graduellement,

¹⁶⁷ Nous nous appuyons sur LIMIDO-HEULOT P., «Sens et limites de l'analyse ontologique dans l'esthétique de Roman Ingarden», *op. cit.*: l'autrice insiste précisément sur ces criticités que nous venons d'évoquer.

s'accumule dans le passé: l'histoire précédente contribue aussi considérablement à la détermination du rôle et du sens qu'un objet culturel ou une œuvre d'art possèdent pour un ensemble d'individus.

Ce discours vaut, à notre avis, pour toutes les typologies d'art: c'est pourquoi l'affronter dans le détail par rapport à un certain art particulier finit nécessairement par jeter de la lumière sur les autres cas. Le prochain chapitre sera entièrement consacré à une analyse profonde des fondements concrets des œuvres musicales: en nous inspirant du travail d'Ingarden sur l'œuvre littéraire, où il isole celles qu'il appelle des «unités de signification» nous allons rechercher celles qui pourraient être des «unités musicales de base». On verra à quel point le facteur de la norme (musicale) est essentielle dans notre conception de ces unités: le côté normatif est entièrement déterminé par tout ce qui est convention, horizon culturel, exigences de la pratique, changements historique, et il influence, à son tour, tout cela, dans le sens que la norme, en musique, et toutes ses déclinaisons et adaptations progressives conditionnent puissamment les mentalités, les goûts, les attentes de la société.

Ce chapitre 3 constituera aussi une préparation au chapitre conclusif, où on parviendra au cœur de l'argumentation, à la détermination de ce qui est, pour nous, une œuvre musicale: à ce sujet, la règle aura encore un poids décisif.

Chapitre 3. Les unités sonores de base et la règle en musique

Introduction

Nous avons évoqué à la fin du chapitre 2 un parallèle entre les réflexions sur l'œuvre musicale et l'œuvre littéraire; Ingarden le propose très rarement dans *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* car les nombreuses différences entre elles le rendent forcé. L'une des incompatibilités majeures est sans doute déterminée par l'absence d'un contenu et d'une signification explicites en musique. Cette conviction est, bien évidemment, pleinement justifiée. Cependant il ne faut pas s'interdire *a priori* tout rapprochement général une fois qu'on ait certifié l'impossibilité de repérer des analogies profondes comme le serait une correspondance entre le niveau de signification du langage et une certaine signification musicale.

Notre intention est, d'abord, d'introduire pour la musique celles que nous appelons les «unités sonores de base», qui représentent le matériau de sélection pour le fondement concret de l'œuvre musicale. Quand nous parlons d'«unités» nous faisons référence à des aspects légèrement différents de ceux qu'Ingarden appelle «éléments ou moments sonores/non sonores». Dans ceux-ci, on l'a vu, il comprend aussi des éléments d'ordre supérieur comme le temps musical, le *tempo*, le mouvement, les propriétés esthétiques, et ainsi de suite. Il est évident qu'on ne peut pas attribuer la dénomination d'«unités» à des facteurs comme ces derniers. Quand nous parlons d'unités sonores, nous entendons les éléments les plus atomiques et basiques d'un paradigme musical (et, par conséquent, des œuvres qui se fondent sur celui-ci¹⁶⁸), c'est-à-dire les notes, les silences (ils sont des moments non sonores, mais ils rentrent tout de même dans un niveau basique de la grammaire musicale), les cellules rythmiques simples, et, quoique improprement, les liaisons, les points indiquant un *staccato*, etc. Les moments non sonores se posent déjà, pour nous, sur un autre plan présupposant ce niveau plus originaire.

Des aspects tels que le temps musical, le *tempo*, le mouvement (conçu comme conduite des lignes musicales), les *Gestalten* appartiennent manifestement à un ordre

¹⁶⁸ Le rapport entre les unités d'un paradigme et leurs déclinaisons dans les œuvres individuelles sera précisé par la suite.

supérieur: nous les concevons comme des rapports entre ces unités de base, on pourrait les définir des «facteurs relationnels». Ils sont, à leur tour, en dessous de ces autres moments comme les qualités esthétiques.

Comment considérer des éléments tels que les harmonies et les couleurs sonores? Nous les faisons rentrer dans les unités de base, bien qu'effectivement ils viennent en quelque sorte «après» le côté sonore le plus basique. Néanmoins, un aspect comme l'harmonie, dans la tradition de la musique tonale, est aussi bien atomique et originaire que les notes individuelles. Nous attribuons à ce niveau même des facteurs plus généraux comme les tournures harmoniques et les cadences, vu leur proximité avec l'aspect de l'harmonie tout court.

Ensuite, nous verrons l'importance de la notion de règle à tous les niveaux de la pratique musicale: dans la composition, dans l'interprétation d'une œuvre et dans sa réception par un public. En laissant de côté, pour l'instant, un discours plus authentiquement esthétique sur l'interprétation musicale, le problème de la valeur d'une œuvre et la question des qualités émotives, nous pourrions montrer comme, dans la substance, toute pratique musicale présuppose un réseau de normes et de consignes à suivre. Ces dernières ne sont absolument pas dictées par une quelconque nécessité, donc elles ne sont «naturelles» que dans un sens très dérivé.

Les normes, d'un côté, et les attentes d'écoute, le climat culturel, bref, tout ce qu'on a appelé intentionnalité collective, de l'autre, sont soumises à des modifications et des adaptations constantes: elles constituent, en ce sens, une matière fluide, nullement figée. Le fait de ne pas considérer les fondements de l'œuvre musicale dans l'abstrait, mais comme immergés dans le flux historique, suit aussi l'exigence formulée dans le premier point critique à la fin du chapitre 2: libérer la tâche de l'interrogation sur le statut ontologique de l'œuvre musicale de toute prétention de remonter à une essence originaire, prétention qui serait l'héritage d'un naturalisme philosophique assez naïf.

3.1 Les fondements de l'œuvre musicale

Parlons, tout d'abord, des unités de signification constituant l'un des fondements de l'œuvre littéraire: on s'en servira comme modèle général pour les unités sonores de base.

L'idéalité très spécifique des unités de signification

Nous retrouvons ce que nous avons vu en parlant des réflexions d'Amie Thomasson sur la philosophie d'Ingarden: l'ancrage dans la réalité d'un objet purement intentionnel comme l'œuvre littéraire est assuré par l'objectivité du texte mais, plus radicalement, par les unités de langage qu'on y retrouve.

À vrai dire, comme le souligne Thomasson même, il peut sonner paradoxal que ce lien avec la réalité de l'œuvre littéraire dépende d'éléments comme les unités du langage qui sont, en toute évidence, idéaux.

Nous partageons la conviction que dans un langage la signification et le signifiant se posent tous les deux sur un plan idéal. Nous voudrions citer ces deux définitions, qui expriment parfaitement notre point de vue sur cette question:

Ce dernier [le signifiant] peut être défini comme une «image acoustique et graphique», c'est-à-dire comme une représentation des aspects phoniques ou graphiques d'un mot; la première [la signification], par contre, est le concept ou l'évocation mentale et abstraite (dans l'esprit d'un locuteur moyen) d'un quelconque objet, matériel ou immatériel, concret ou abstrait, réel ou idéal, qu'on appelle normalement référent¹⁶⁹.

On peut dire que même un simple phonème est déjà l'effet d'une abstraction, puisqu'il est une unité formelle qui ne tient pas compte des variables concrètes, telles que le ton de la voix, la prononciation, ou bien le style d'écriture, la graphologie, etc.

Nous croyons qu'il est légitime de parler d'ancrage dans la réalité dans une acception assez ample: l'idéalité de ces unités est, à notre avis, d'un genre très

¹⁶⁹ CAPRA D. et CARASCON G., *Fondamenti di fonologia e di morfologia dello spagnolo*, traduction française par nous, Torino, Celid, 2000, p. 16.

particulier et, disons, assez «impur». Les significations d'un mot ou d'une phrase appartiennent, certes, au plan de l'idéalité. Cependant, elles sont liées de manière inextricable à un aspect plus concret, qui est, pour le synthétiser dans une formule, l'utilisation et l'évolution du langage.

Nous ne voulons pas affirmer que cet aspect concret se réduit aux facteurs plus «à la surface» qui sont, pour ainsi dire, ceux de la physique du son, des processus vocaux de l'émission sonore à la base du langage. Il est évident qu'il serait risible de soutenir la thèse que le plan de la signification dépende, littéralement, de ces phénomènes physiques et vocaux liés à la production des sons, ces sons qui, ensuite, deviennent des phonèmes, s'unissent dans des mots, des phrases, etc. Le processus physique est la condition pour qu'on ait un langage, mais n'est pas la cause et l'origine de toute l'architecture de ce dernier.

Nous soutenons simplement que l'idéalité de ces unités de signification n'est pas sur le même plan que l'idéalité, par exemple, du théorème d'Euclide. Le niveau de la signification n'est pas fixé une fois pour toutes comme l'est, justement, un théorème géométrique. Ce dernier peut s'appliquer aux contextes les plus variés mais n'est pas, en soi, modifié par ces différentes applications. Au contraire, une signification subit dans le temps des processus de «translation» et de «dérive» qui la changent, même si très graduellement.

Ces modifications dépendent de toute une série de facteurs: changements historiques, changements de vision ou de manière de penser, dynamiques sociales, etc. Tous ces aspects rendent les unités de signification, de signifiant, phonétiques, etc. des entités vivantes et muables. En plus, l'idéalité des unités linguistiques est bien plus circonscrite que celle d'un théorème mathématique, qui est valable de manière universelle et *ab aeterno*. Elle naît d'un certain nombre de pratiques communes à partir desquelles se développe un langage, ou de la fusion graduelle de plusieurs formes de langage dans une forme commune; suite à des dynamiques de ce type, elle se stabilise dans le partage de certaines conventions et de certaines règles et dans la compréhension de ces règles.

L'église de Notre Dame s'appuie sur le fondement représenté par l'ensemble des blocs de pierre et des vitraux et elle est immanente à ce support, qui est visible et tangible par nous tous. Une œuvre littéraire et, plus en général, les unités de signification qui la constituent, s'ancrent dans cette dimension où les individus d'une

certaines cultures ont créé une série de «tissus connectifs» formés par les règles de la vie commune, les mœurs et, surtout, le langage.

On ne peut certainement pas défendre la thèse que ce plan intersubjectif soit, en quelque sorte, analogue à la solidité concrète d'un bâtiment. Néanmoins, il présente des limites subtiles et une osmose extraordinaire avec la vie des individus et leur histoire: il est pénétré par ces éléments et il en est modifié, mais il est aussi un puissant facteur d'influence.

Il suffit de montrer l'exemple de l'évolution constante du langage, des néologismes et des mots qui tombent dans l'oubli et dans la désuétude: les néologismes sont engendrés par les changements d'habitudes, de mœurs, de vision du monde, mais ils peuvent aussi déterminer des changements à leur tour.

On parle donc d'une idéalité fort *sui generis*, puisqu'elle peut être limitée dans le temps (un langage peut mourir et disparaître), elle est extrêmement fluide, elle est accessible pour certaines populations et fermée aux autres¹⁷⁰. On voit bien comme parler d'idéalité, suivant une catégorisation philosophique orthodoxe, n'est pas vraiment correct: la vie pulsante du langage fait que, dans une échelle hypothétique, une telle idéalité se colloque dans une position très proche de la réalité, vu le rapport très serré entre les unités linguistiques et leurs instanciations concrètes.

Comme dans le langage on a des unités de signification, on peut retrouver dans tout paradigme de musique des unités sonores fondamentales: on a expliqué de quoi s'agit-il dans l'introduction à ce chapitre. Ces unités seraient des sortes de déclinaisons et spécifications de tendances et instincts naturels qui pousseraient tous les hommes à organiser et moduler des sonorités pour parvenir à une expression musicale de quelque sorte.

Parlons d'abord de ces instincts naturels qu'on pourrait appeler «unités originaires».

Les unités musicales originaires

Par «unités musicales originaires» nous entendons tous ces éléments qui forment, disons, la grammaire fondamentale de la musique. La dénomination d'«unités»

¹⁷⁰ Il existe, bien évidemment, les traductions et les interprètes linguistiques, ou bien, plus simplement, l'étude d'une autre langue. Mais les premières ne restituent pas toute la richesse de la langue qu'elles traduisent. Concernant l'étude d'une autre langue, un grand nombre d'individus d'une population en reste exclu.

n'est pas entièrement correcte, car on ne parle pas tellement de cellules et d'éléments sonores, mais plutôt de tendances, d'impulsions et de processus amenant à la production et à l'organisation de ces éléments mêmes. Nous l'employons pour montrer l'extrême proximité de ce plan originaire par rapport aux plans constitués par les paradigmes historiques: en ce sens, toutes les expressions musicales et les modalités de «faire de la musique» propres à l'humanité sont intimement connotées et, pour ainsi dire, «vivifiées» par ces tendances naturelles.

Relativement à ce niveau originaire, il faut bien parler de «musique», non pas d'un certain «genre de musique», puisqu'on doit reconnaître qu'il existe une série de composantes originaires se révélant indispensables pour qu'on puisse parler de musique tout court. Ces composantes précèdent les déterminations ultérieures que la musique prend quand elle se fait «système», ou quand elle assume des caractères historiques et culturels plus spécifiques. Dans un certain sens, ces composantes sont, comme on a dit plus haut, des instincts de l'être humain: c'est un instinct inné et primitif cette impulsion à faire de la musique, aussi bien dans les formes plus rudimentaires que dans celles plus complexes et raffinées.

Comme unités musicales originaires, dans le sens qu'on vient de préciser, nous indiquerions le rythme, le mouvement et la mélodie.

1- Tout d'abord, le rythme: la définition que nous en avons donnée dans le chapitre précédent n'est pas valable uniquement pour la musique tonale. Le rythme exprime la tendance à la cyclicité qui est propre de toute typologie de musique. Il ne faut pas interpréter ce concept de «cyclicité» dans le sens que dans toute musique il y aurait la tendance, par exemple, au retour de thèmes ou motifs, car cela est simplement faux. On pourrait citer maints cas où des motifs sont énoncés et ils ne reviennent jamais. Dans la musique contemporaine on peut repérer des exemples où les motifs sont juste «jetés» dans le *continuum* sonore sans connaître ni élaboration, ni retour: c'est le cas des pièces minimalistes de Webern et, plus en général, d'innombrables œuvres de la musique concrète et de la musique aléatoire.

Nous faisons référence à la cyclicité purement rythmique, celle qui rentre dans cette pulsation originaire dont nous avons esquissé les traits précédemment: cette cyclicité peut s'identifier avec la régularité d'une distribution de battements, assurée par un système de mesures, ou, en cas d'absence de mesures, simplement par un retour constant des battements, tantôt forts, tantôt faibles. Le caractère originaire du rythme et

son extrême naturalité dépendent du fait que nous sommes influencés par la régularité de nos processus vitaux, tels que la respiration et les battements cardiaques: il est donc normal que nous recherchions une régularité analogue dans la musique. La musique et, plus en général, les sonorités précèdent la symbolisation d'un langage, sont des expressions très immédiates et semblent presque coïncider avec les processus biologiques ou, à un niveau supérieur, avec la vie de la conscience.

Il ne faut pas confondre cette acception originaire du rythme, dans laquelle il est plutôt une pulsation très immédiate et non développée, avec le rythme tel que nous le retrouvons dans les systèmes musicaux plus élaborés. Dans ces cas, le rythme peut atteindre un degré de grande complexité: un bon exemple est offert par l'œuvre de compositeurs occidentaux du XX^{ème} siècle comme Stravinsky.

Mais, comme nous avons anticipé dans le chapitre précédent, il faut distinguer soigneusement ce rythme qui s'installe dans le discours musical et y joue une partie active de cet autre rythme originaire qui, au fond, est «toujours là» comme présupposé du mouvement et de l'organisation de ce mouvement. Dans le premier cas, le rythme assume les connotations du cadre culturel et historique de référence et, plus spécifiquement, du langage personnel du compositeur. Il peut s'agir d'un rythme à un niveau de cellules élémentaires, comme par exemple, dans un contexte tonal, une valeur pointée suivie d'une valeur plus courte: on est, là, à un degré de grammaire fondamentale. Ou d'un rythme qui est plutôt cadence et organisation du discours musical, comme dans le cas de la division en mesures et de l'articulation de séquences complexes avec un retour régulier (typiquement, les séquences percussives des musiques tribales africaines).

2- La deuxième tendance naturelle fondamentale est d'associer la production de sons à un certain mouvement qui, comme dans le cas du rythme, doit être interprété dans un sens bien plus originaire que, par exemple, le mouvement des voix dans une fugue de Bach, même si ce dernier en est une dérivation. La tendance d'une production musicale, même la plus simpliste imaginable, est de constituer une continuité qui remplisse un certain segment temporel dans le sens que les sons, dans le but de produire des formes signifiantes, entrent dans le temps et l'occupent en se posant dans une certaine relation avec lui.

S'il s'agit de sonorités longues et toujours similaires, avec une cadence lente, elles accentuent le sens d'immobilité du temps et le dilatent; si les sonorités sont

courtes et dynamiques, elles le contractent. Qu'on ait un seul son prolongé, ou une série de sons rapides et variés, la tendance est toujours d'imposer au temps une duplicité: d'une part, un mouvement qui se reconnaît comme tel en raison de la relation de l'antécédent et du conséquent, d'autre part une formation sonore accomplie qui est parcourue et tracée par ce même mouvement. D'un côté, le mouvement parcourt comme une «ligne parallèle» au décours temporel, de l'autre cette même ligne dessinée engendre des formations qui sont transversales par rapport à ce même mouvement. Nous retrouvons les éléments de la *Gestalt* qui est aussi, à notre avis, une tendance originaire de la production musicale s'associant strictement au mouvement.

3- La mélodie: la tendance à constituer une mélodie est l'impulsion à créer des séquences de sons avec une hiérarchie de rapports entre eux. Dès qu'on s'efforce d'engendrer une ligne sonore, c'est comme si on voulait «occuper» le temps et le circonscrire dans un espace significatif. À vrai dire, il n'est pas indispensable que ce soit une ligne car, à la rigueur, même un son prolongé essaie déjà d'appliquer cette coloration signifiante au temps. Cependant, dans le cas d'une note individuelle on ne pourra pas parler de «mélodie». Il est difficile de déterminer à partir de quelles conditions on est autorisé à parler de mélodie, sans considérer cas par cas.

Il nous semble presque sûr que deux ou trois sons ne suffisent pas encore: à partir de quatre il est peut-être possible de parler d'un fragment mélodique. Avec quatre sons on a déjà un espace suffisant pour organiser, par exemple, des moments d'appui et des moments de relâchement, ou pour introduire des cellules rythmiques donnant cette variété et ce minimum d'élaboration qui sont à la base d'une idée mélodique.

Nous sommes amenés à croire qu'un simple bruit, un cri, un vers guttural (comme ceux des hommes primitifs) ne suffisent pas pour «relier et envelopper» un segment temporel: il nous semble que ce qui manque à ce genre d'émissions sonores est le pouvoir de s'installer dans la durée d'une façon ferme et de présupposer une continuité, une suite. Ce qui leur manque est une certaine *intonation*, où, par «intonation», il ne faut pas entendre, une fois de plus, ce concept qui est désormais très fort dans l'imaginaire de notre culture et qui indique l'alignement d'une voix ou d'un instrument au système tempéré (avec la référence, normalement, à la note LA). Par «intonation» dans ce sens originaire nous entendons simplement la *tension* qu'on impose à un certain son pour qu'il ait une certaine fermeté et pour qu'il appelle à une continuité après lui, ou à travers lui, si c'est un son prolongé. Dans cette continuité, un

son présuppose la venue d'autres sons après lui, il se met en relation avec ces autres sons, jusqu'à ce qu'un certain nœud de rapports se constitue.

Cette intonation impliquant une continuité entre en jeu dans le cas de sons prolongés ou de dessins vaguement mélodiques. Dans le cas de séquences rythmiques pures (à nouveau, les percussions tribales), il faut parler plus abstraitement de mouvement qui marque dans le temps une direction faite d'intervalles réguliers.

La tendance mélodique n'est donc pas toujours présente, vu la possibilité d'avoir des séquences purement rythmiques dans plusieurs traditions. Nous croyons par conséquent que, malgré elle soit sans doute une tendance fondamentale, elle est moins originaire que rythme et mouvement. La preuve, entre autres, est qu'une mélodie se fonde sur une certaine direction dans le temps et sur une certaine pulsation intérieure lui conférant une organisation.

Ces unités/impulsions originaires trouvent les déclinaisons les plus variées dans les différentes traditions musicales: la tendance rythmique, mélodique et du mouvement sont filtrées par ces paradigmes musicaux qui se sont formés dans l'histoire, et qui continuent à se former. Ces unités/instincts originaires deviennent ainsi les unités musicales de base des paradigmes historiques fondamentaux. D'or en avant, quand nous parlerons d'«unités musicales de base», nous ferons référence aux unités fondamentales d'un paradigme historique, qui ne sont donc pas à interpréter comme originaires au sens absolu, c'est-à-dire «naturelles». Elles sont, comme on a précisé, des sortes de déclinaisons de tendances musicales originaires. L'exemple le plus flagrant est représenté par les unités de base par excellence de (presque) tout système musical, les notes, qui ne peuvent absolument pas être confondues avec les sons en tant que tels.

Entre les unités de base et l'œuvre musicale

Nous appelons les aspects dont on a parlé dans le paragraphe précédent «originaires» dans le sens qu'ils font partie de la prédisposition naturelle de l'homme à produire des séries de sons significatives qui deviennent musique. Suite à un processus de fixation graduelle, ils constituent la couche des unités musicales fondamentales et ils peuvent être repérés dans toutes les traditions musicales et dans tous les paradigmes historiques, des plus simples au plus complexes. On les retrouve dans la musique

grecque ancienne, dans la musique indienne traditionnelle, dans la musique japonaise, dans celle occidentale du Moyen Âge, dans la tonalité, etc.

Les innombrables traditions musicales et paradigmes que l'histoire a connus et qui ne cessent pas d'apparaître et de se modifier, représentent une couche successive se superposant à la couche des éléments originaires. Il faut bien parler de «superposition», car il n'existe pas une séparation nette: la couche d'une certaine tradition comprend toujours à son intérieur ces tendances essentielles de la production musicale. Chaque système offre une voie spécifique pour moduler et exploiter ces tendances, en les imbriquant dans une logique de conventions, pratiques et règles.

À vrai dire, il est aussi possible que certains systèmes dérivent de certains autres, dans le sens qu'ils en seraient des modifications et des raffinements. La tonalité, qui s'appuie sur les hiérarchies entre les fonctions harmoniques, s'instaure historiquement à partir du paradigme plus général de la modalité, où c'est l'aspect mélodique à posséder une importance prépondérante. Cela ne veut pas dire, bien évidemment, que le cadre harmonique soit absent, car il est normal que dans le contrepoint de lignes mélodiques se forment des accords. Mais les accords ne restent qu'une conséquence de la superposition des lignes: il n'existe pas une véritable «aura harmonique» qui influence nettement la mélodie et qui conditionne la musique par les rapports avec les autres harmonies.

Ces considérations sur le poids des conventions et du facteur historique nous permettent de faire un pas ultérieur vers le dépassement d'une vision des œuvres et des productions musicales en général que nous réputons comme incomplète. C'est le cas de l'approche d'Ingarden de la problématique du fondement concret des œuvres littéraires: l'idée qu'une œuvre ait comme fondement principalement les unités de signification constituant son texte n'est pas entièrement satisfaisante pour nous. Pour citer les mots d'Amie Thomasson, qui parcourt une voie analogue avec sa théorie des entités de fiction:

[...] Ingarden's best known and best developed examples of purely intentional objects are the characters of works of literary fiction which, he is quick to point out, are *derived* intentional objects. They depend *directly* not on conscious acts, but rather on the meaning units expressed by sentences in the relevant works of literature (which

themselves “refer back to the original intentionality of acts of consciousness” (1973,118))¹⁷¹.

Ces affirmations sont, en ligne générale, vraies: l'idée que des personnages ou d'autres éléments littéraires dépendent des significations des mots et des expressions qui les désignent et les décrivent, et que ces significations dépendent des sujets qui les attribuent, paraît un point incontestable. Ne serait-ce pas, cependant, un principe bien trop général? Dire qu'un roman dépend de sa langue de référence c'est un peu comme dire que notre vie dépend de l'air que nous respirons: c'est sans doute vrai, mais on peut retrouver mille autres facteurs déterminant notre vie de plus près, d'une manière plus étroite et spécifique. L'explication est trop vague, puisqu'entre une langue avec ses règles et une œuvre littéraire se positionnent ceux que nous appellerions des «plans intermédiaires».

Le plus important est sans doute le genre littéraire auquel une œuvre appartient: chaque genre détermine les modalités d'approche d'une œuvre de la part d'un public. Tout genre littéraire a une certaine tradition, plus ou moins longue et importante: cette tradition fera en sorte qu'un lecteur ait certaines attentes spécifiques vis-à-vis d'une nouvelle production, donc certains préjugés que l'œuvre devra peut-être démentir avec son caractère novateur et son style révolutionnaire. Fonder l'œuvre littéraire *directement* sur les unités de signification manifeste les mêmes défauts liés à cette volonté de remonter à une essence originaire des œuvres d'art: excès d'abstraction et sous-estimation du facteur historique.

Le cadre présenté par Ingarden est le suivant: une certaine communauté s'exprime dans une certaine langue, donc elle confère une signification à cette langue; une certaine œuvre, écrite dans cette langue, sera fondée sur elle et pourra être interprétée et réalisée grâce aux significations que cette communauté lui donnera.

Mais à la simple lecture et compréhension des formules du texte d'une œuvre se superposent toute une série d'éléments, de clés interprétatives, de préjugés qui ne sont pas inclus dans l'œuvre mais qui la conditionnent, dans le sens qu'ils conditionnent sa réception par le public. L'horizon culturel assistant à la naissance d'une nouvelle œuvre est donc quelque chose de très variable et instable.

¹⁷¹ THOMASSON A., «Ingarden and the Ontology of Cultural Objects», *op. cit.*, pp. 123-124.

Il est sans doute vrai que l'intentionnalité collective se base, tout d'abord, sur le partage et la compréhension d'un certain langage: cela constitue l'aspect le plus fixe et basique. Ensuite, cependant, il faut rajouter à cette intentionnalité les spécifications représentées par tous ces facteurs qu'on vient d'énumérer: influences historiques et culturelles, préjugés, attentes connectées au style, au genre littéraire, aux sujets traités, et ainsi de suite. D'une telle manière, il nous semble, la notion d'intentionnalité collective acquiert des contours bien plus précis, moins généralistes.

Il est important de remarquer que ces considérations évoquent de près ce qu'on a appelé l'historicisme de Jerrold Levinson. En effet, dans une note du chapitre 1 nous avons affirmé que si nous ne partageons pas la vision semi-platonicienne de l'ontologie musicale de Levinson, nous considérons comme très valable sa théorie générale de l'art qui est un modèle d'*intentionnalisme historique*.

Jerrold Levinson élabore sa théorie historique dans une série d'essais à ce sujet¹⁷². Il revient à plusieurs reprises sur cette position, avec des précisions et des changements progressifs. Nous ne pouvons pas rentrer dans les détails ici, nous nous contentons de reprendre l'essence de sa conception. Pour Levinson, un objet, pour être considéré comme une œuvre d'art, demande un certain «regard esthétique», et ce regard esthétique doit se baser sur celle qui a été la façon de regarder les œuvres d'art *jusqu'au moment historique en question*. Cette conception offre aussi une explication (ou, plutôt, une justification) à ces exemples d'art extrêmes et anticonventionnels qui ont toujours représenté des casse-tête pour tout essai de fournir une définition systématique du concept d'art: on les verra mieux par la suite.

Pour reprendre l'une des nombreuses définitions qu'il donne à ce propos:

X is an artwork = df X is an object that a person or persons, having the appropriate proprietary right over X, nonpassingly intends for regard-as-a-work-of-art, i.e. regard in any way (or ways) in which prior artworks are or were correctly (or standardly) regarded¹⁷³.

¹⁷² À part l'essai déjà cité, cf. LEVINSON J., «Extending Art Historically», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, n° 3, 1993, pp. 411-423.

¹⁷³ ID., «Defining Art Historically», *op. cit.*, pp. 8-9.

Cette théorie est pensée pour fournir une définition satisfaisante du concept d'art, et pour offrir des paramètres pour reconnaître à un objet son statut d'œuvre d'art. Néanmoins, elle peut très bien être adaptée à notre discours: une œuvre d'art est reçue par le public avec certains critères d'évaluation, avec un certain regard préalable qui s'est formé à partir d'une certaine tradition.

Levinson a principalement pour but la reconnaissance d'un certain statut ontologique, et cela surtout en relation aux œuvres qui, à chaque reprise, voient le jour et se posent dans une dialectique avec les œuvres précédentes. Nous modulons ses thèses de la manière suivante: *la façon de regarder et de juger les œuvres d'art, les objets culturels et les objets sociaux est déterminée, entre autres, par tout ce qui s'est passé jusqu'à ce moment spécifique.*

Un certain «arrière-plan ontologique» reste immuable: une église est toujours reconnue comme telle, aussi bien par nous que par les premiers chrétiens, pourvu qu'on reste dans la même tradition de référence: ce qui change sont les modalités qu'on a de se mettre en relation avec cette église, le rôle qu'elle joue dans la société, la valeur qu'on lui attribue. Tous les événements qui nous séparent des chrétiens des origines déterminent nécessairement de profonds changements dans notre rapport avec ce lieu sacré.

Tout ce discours que nous avons développé par rapport aux œuvres littéraires et aux œuvres architecturales, vaut aussi pour notre sujet principal, l'œuvre musicale¹⁷⁴. L'œuvre musicale se fonde sur la grammaire fondamentale d'un certain paradigme de référence, c'est-à-dire sur ces unités sonores de base dont nous avons déjà parlé. Mais, dans ce cas aussi, il est nécessaire de prévoir des plans de fondement intermédiaires.

Aux genres littéraires peuvent correspondre celles qu'on appelle normalement les formes musicales: prélude, allemande, valse, polonaise, forme sonate, etc. À chacune de ces unités est liée une attente spécifique, selon la tradition correspondante et les contraintes formelles.

¹⁷⁴ Même si, dans ce cas, Ingarden prévoit comme fondements concrets, à la fois, les éléments sonores/non sonores et la partition. Il insiste sur le rôle de l'histoire principalement dans le dernier chapitre de son *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, sauf que, comme nous l'avons précisé dans l'introduction, l'objet de son discours n'est pas l'œuvre musicale en elle-même, mais sa vie historique et sa réception. L'idée est que l'œuvre en soi est immuable, la seule chose qui change sont les modalités de la regarder et de l'interpréter. Nous partageons la conviction que certains éléments d'une œuvre et de son fondement sonore restent pareils quoi qu'il arrive (car, sinon, elle finirait par se désagréger): néanmoins, nous croyons que certains rapports constitutifs entre ces éléments mêmes ne sont pas objectifs au sens fort, et qu'ils dépendent à leur tour de certaines conditions historiques et culturelles. Si ces dernières venaient à manquer, ces rapports essentiels à une œuvre pourraient en résulter modifiés ou s'effacer carrément. On précisera mieux ces convictions par la suite.

Ensuite, on retrouve les attentes rattachées à une certaine époque, à un certain cadre culturel: le public du classicisme musical était habitué à un certain emploi de l'harmonie, à des tournures prédéterminées, à une conduite typique des phrases et des mélodies. Ces attentes se sont graduellement modifiées dans le temps, jusqu'au passage à la saison romantique. En général, le goût s'est progressivement évolué vers une tolérance des dissonances de plus en plus grande.

Pour donner un exemple, à l'écoute d'un premier mouvement de sonate correspond une certaine attente: on prévoit la présence de deux thèmes, normalement au caractère fort différent, et on prévoit aussi qu'ils se présentent assez rapidement, avec une transition assez courte. Cette dernière prévision trouve des confirmations sûres dans le cas de Haydn, Mozart et aussi, partiellement, de Beethoven. Les choses changent sensiblement avec des compositeurs comme Schumann ou Liszt: les proportions entre les parties s'élargissent de plus en plus, les durées augmentent de manière exponentielle. Dans le cas de Liszt, sa célèbre Sonate en si mineur pour piano ne présente même plus la division en mouvements: elle est un morceau unique, sans solution de continuité.

Pour citer d'autres cas, on peut penser à une forme populaire comme la valse, caractérisée par l'organisation en trois temps par mesure et l'extrême souplesse rythmique. Bien que ces caractéristiques fondamentales restent toujours, selon l'époque de référence on peut assister à d'énormes variations de structure et, là aussi, de proportions et de durée: une valse de Chopin est relativement simple et courte, la fameuse *Valse* de Ravel est une grande synthèse de plusieurs valses, une sorte de quintessence de l'esprit de ce bal.

Nous avons essayé de souligner toute l'importance des conventions, de la pratique musicale et de leur évolution historico-culturelle pour la détermination des fondements concrets de l'œuvre musicale. Il faut maintenant ajouter un élément essentiel: le fait qu'un public ait des attentes relativement à la préservation de certaines structures musicales, de certaines tournures harmoniques, de certaines cadences rythmiques, etc. signifie qu'il a des attentes de *régularité* dans la musique. Ce qui garantit cette régularité, comme le dit le mot même, sont une série de règles présentes à tout niveau de la pratique musicale.

L'élément normatif en musique a un rôle fondamental: pour être capable de formuler une définition exhaustive des fondements concrets de l'œuvre musicale, qui

soit une synthèse de tous ces aspects qu'on a présentés jusque-là, nous devons maintenant nous arrêter sur la notion de règle en musique.

3.2 La règle et la question de la création musicale

Nous croyons qu'on peut cerner trois grands plans sur lesquels s'exerce une typologie de règle en musique: (1) la réglementation du matériau musical dans la composition même; (2) la normativité en tant qu'ensemble de consignes qu'il faut suivre pour interpréter correctement une œuvre; (3) les critères pour retrouver l'œuvre à partir de l'écoute d'une certaine exécution et (ce qui est strictement lié à ce point) juger de la valeur esthétique de l'œuvre et de l'exécution qu'on est en train d'écouter¹⁷⁵.

On va donc analyser chacun de ces plans.

La règle comme choix et organisation d'un matériau de base

La règle en musique assume, tout d'abord, le caractère d'un choix de certaines solutions en lieu de certaines autres. Comme on a affirmé en introduisant cette partie, règle et convention historique sont pour nous strictement connectées, ce qui équivaut à dire qu'il n'existe pas une nécessité effective poussant les compositeurs à opérer un choix plutôt qu'un autre. Ce dernier constat s'appuie sur la conviction que tout paradigme musical est fondamentalement arbitraire, et que la prétendue «naturalité» d'un élément sonore ou d'une dynamique musicale est presque toujours le résultat d'équivoques ou de manques de précision concernant ce qui est naturel et ce qui ne l'est pas.

Ces considérations pourraient paraître banales ou superflues, mais on retrouve souvent une tendance à lier la musique à une nécessité de quelque sorte, que ce soit une nécessité logico-métaphysique, religieuse, naturelle, etc. Pour le platonisme, on l'a vu, il existerait des types éternels correspondant à toute œuvre possible. Certes, comme le

¹⁷⁵ Il existe une relation complexe entre œuvre, interprète, exécution et auditeur: l'interprète essaie de suivre à la lettre l'aspect normatif prévu par l'œuvre pour la rendre au mieux, et l'auditeur se confronte avec son exécution et les critères normatifs qu'elle propose. Mais en écoutant une exécution, l'auditeur entrevoit toujours l'œuvre à l'arrière-plan, et il peut évaluer le rendu de l'exécution à partir du schéma fondamental de l'œuvre, et formuler un jugement sur la conformité de l'une à l'autre. La relation de circularité qui engage tous ces acteurs est d'un grand intérêt: nous y ferons allusion sans nous éloigner pour autant de notre sujet principal.

dit Kivy, un compositeur peut découvrir ou pas ces types, mais le simple fait qu'ils préexistent comporte une certaine nécessité.

Il existe ensuite cette conviction très répandue qu'un paradigme musical comme la tonalité se fonde sur des lois et des rapports naturels des sons.

Nous partageons, au contraire, l'idée que la naturalité d'un système comme la tonalité est une pure illusion ou, tout au moins, que la question de la naturalité est mal posée. Il est clair que les notes d'une tonalité sont «naturelles», dans le sens qu'elles sont individuées par certains paramètres physiques, elles sont, pour ainsi dire, repérables à un certain point d'une échelle acoustique. Mais les notes dont on se sert comme composantes d'une tonalité, à partir du LA de référence universelle, ne se trouvent pas, littéralement, en nature, dans le sens qu'il n'existe pas des sons «produits librement» en nature qui correspondraient aux notes d'une gamme. Certains bruits spécifiques, ou le chant des oiseaux pourraient parfois se rapprocher de certaines notes, mais il est toujours nécessaire un travail considérable d'approximation pour en éliminer les impuretés ou en combler les lacunes.

Nous voulons dire que même les unités fondamentales d'un certain paradigme sont déjà le résultat d'une stratification de pratiques, d'une série de choix, de compromis, d'approximations. En parlant d'unités fondamentales, nous entendons aussi bien les notes du système tonal que les sons composant les tétracordes de la musique grecque ancienne, les «proto-notes» des modes médiévaux et de la Renaissance ou les notes des *Maqamat* (gammes modales) arabes, et ainsi de suite.

Donc, ce qui constitue l'alphabet fondamental d'un système musical est déjà la conséquence d'un certain *choix de réglementation*. Les notes des gammes tonales ont été établies à peu près à l'époque de Johann Sebastian Bach par une série d'approximations acoustiques qui sont devenues des conventions fixes. Les motivations de ces approximations sont éminemment pratiques et techniques et elles dépendent, entre autres, de la nécessité de faciliter l'accord des instruments, surtout à clavier.

Selon le paradigme qu'on prend en considération, à vrai dire, on retrouve des implications toujours différentes justifiant une systématisation ou une autre. Dans le cas de la musique indienne, par exemple, la richesse extraordinaire de nuances et de variables connotant son modèle de modalité se rattache à des motivations religieuses: les différentes couleurs des modes seraient des reflets de la vie spirituelle et des divinités. On pourrait apporter encore maints exemples, et il est certain que notre connaissance des traditions musicales non tonales est insuffisante. Cependant, nous

croyons pouvoir affirmer que la supposée nécessité que l'on attribue, cas par cas, à la musique, *n'est pas tellement liée à des propriétés effectives et substantielles des sons et de leurs relations, mais elle est plutôt dictée par des facteurs extérieurs et souvent même extra-musicaux.*

Les obligations d'ordre musical sont la conséquence directe de certains choix: ces choix sont toujours orientés par des raisons pratiques, des calculs et des réflexions théoriques qui prouvent de manière convaincante pourquoi il faut les préférer à d'autres. Cependant, il n'y a aucune nécessité qui empêche le recours à d'autres solutions: la «nécessité» fondamentale est très souvent le fait que ces autres solutions amèneraient à des résultats musicaux jugés comme cacophoniques, désagréables ou difficiles à réaliser dans la pratique.

On peut distinguer ce plan d'application de la règle en (au moins) encore trois niveaux plus spécifiques: (1) le *niveau « morphologique »*, (2) le *niveau syntactique* et (3) le *niveau des formes générales codifiées*.

On vient de parler de la déclinaison (1) que la règle assume dans le premier cas: la règle se manifeste dans *le choix ou, encore mieux, dans la stratification de pratiques et de choix successifs d'un certain matériau/alphabet de base, dont les éléments (les sons/notes) sont affinés, à la fois, par l'usage continu et par la recherche et la détermination de l'«exactitude acoustique» (fixée souvent par des paramètres plus ou moins rigides qui, dans le cas de la tonalité, sont à la base du critère de la justesse).*

Ensuite, (2) la règle au niveau syntactique n'est rien d'autre que l'organisation du discours musical. Mais cette définition n'est pas tout à fait précise, puisque l'organisation et le développement d'un certain matériau thématique dépendent, en grande partie, de la libre inventivité du compositeur: en ce sens, il n'existe pas, à proprement parler, une règle. Les normes syntactiques peuvent s'exprimer comme des «indicateurs de direction», des paramètres structurels du système musical de référence. Nous gardons un point de vue général car chaque tradition présente, bien évidemment, ses spécificités: quand nous parlons d'«indicateurs et paramètres» nous entendons, par exemple, le choix de certaines séquences de notes/harmonies/rythmes certifiés par la convention comme étant meilleurs dans une certaine circonstance, ou la nécessité de terminer un passage d'une certaine manière préfixée, ou l'interdiction de certaines associations sonores, et ainsi de suite.

Pour mieux éclairer cet aspect, nous allons citer deux exemples, tirés de la tradition tonale: (a) l'interdiction des quintes et des octaves parallèles et (b) l'obligation de «faire monter» la note sensible à la tonique.

(a) Dans une conduite à plusieurs voix, si deux voix sont à distance d'octave ou de quinte, l'harmonie traditionnelle «interdit» que ces voix forment une autre octave ou une autre quinte en descendant ou en montant. Cette interdiction est dictée principalement par une raison pratique et esthétique, parce que la succession de quintes ou d'octaves provoque une sensation de vide à l'écoute.

(b) Quand une ligne parvient au septième degré de la tonalité de référence, il existe une sorte de nécessité, une tendance à ce que cette note monte à la tonique et se produise ainsi une «résolution». Cette attraction s'explique par le fait que la sensible et la tonique sont séparées par un simple demi-ton, et le pouvoir d'attraction de la seconde sur la première est très fort. Plus en général, il existe toujours l'exigence d'affirmer la tonalité de référence, et cet effet s'obtient, entre autres, à travers la montée de la note sensible. Dans ce cas aussi la progression des lignes individuelles est très conditionnée par l'influence harmonique: à la sensible correspond toujours un accord très instable (fonction de dominante ou du septième degré), chargé de tension, qui «demande» de se résoudre sur un accord stable comme l'accord de tonique.

Ces deux exemples montrent de façon très efficace à quel point, dans un contexte de musique tonale qui est, désormais, globalisé, les auditeurs sont largement conditionnés par certaines conventions. Ces conventions se sont stratifiées à travers les siècles; les habitudes, les automatismes auditifs qu'elles ont engendrés sont si puissants qu'ils nous paraissent des nécessités, des exigences naturelles.

Les rapports entre les fonctions harmoniques du système tonal sont un exemple très vivant de cette force contraignante de l'habitude auditive. Dans la réalité d'aujourd'hui, totalement immergée dans la logique tonale de la musique de variété, des musiques des films, etc. l'espace musical tracé par la tonalité, très pauvre et simpliste dans le cas des chansons, est perçu comme évident, naturel.

Ce niveau plus proprement syntactique se base, en somme, sur des éléments fixes à respecter: dans le cas de la tonalité, ces éléments fixes sont, entre autres, l'affirmation de la tonalité par une cadence et l'alternance savante et logique entre

tensions et relâchements, qui obligent à certaines tournures harmoniques paradigmatiques. Ces tournures peuvent être infiniment variées et modelées, mais elles sont, au bout du compte, peu nombreuses et très reconnaissables. De tels aspects sont, à la fois, la force et la limitation de la tonalité: la limitation est liée au fait que, en suivant trop à la lettre ces tournures et ces solutions paradigmatiques, on tombe facilement dans le manque d'originalité et dans la platitude, ce qui a amené à rechercher des voies de plus en plus audacieuses, jusqu'à sortir des limites mêmes du cadre tonal.

La règle à la base de l'organisation du discours musical consiste, donc, à proposer des «contours schématiques» qui offrent une certaine liberté, puisqu'ils peuvent être remaniés de plusieurs façons, mais qui, pour ainsi dire, «tôt ou tard» doivent être respectés pour ne pas risquer l'indétermination ou la rupture de l'équilibre tonal.

On a parlé «d'organisation» du matériau, non pas d'articulation: l'articulation présuppose, à notre avis, l'imposition d'un certain cadre temporel. Elle se manifeste donc premièrement dans la structuration en mesures, et ensuite dans la cadence rythmique et dans la gestion de phrases plus ou moins longues.

(3) La règle correspondant à cette dernière articulation du discours intéresse le niveau encore supérieur, celui des formes musicales institutionnalisées, c'est-à-dire ces formes à la structure et à l'aspect rythmique relativement fixes et préétablis. C'est là que le discours musical proprement dit s'étale et se concrétise dans la valse, le rondeau, l'allemande, la gavotte, la forme sonate, etc.

Nous avons affronté, dans les grandes lignes, la question de la règle par rapport à la constitution du matériau et à son emploi. Avant de prendre en considération les deux autres plans sur lesquels s'exerce un aspect normatif en musique, il est temps d'affronter cette question qu'on avait évoquée en parlant du platonisme musical: la question de la création musicale.

Une réponse au problème de la création musicale

Nous avons tenté de montrer comme, selon nous, le fondement d'une œuvre musicale est dans ce matériau de base qu'on a décrit. Mais, pour être encore plus clair, disons qu'une œuvre est le résultat d'une certaine structuration de ce matériau, elle est

une structure sonore dérivant d'un acte de création d'un compositeur¹⁷⁶. Par «création musicale» nous voulons désigner un acte dont la connotation s'éloigne de ces deux excès que nous avons rencontrés dans les positions de Levinson et de Kivy.

Nous croyons que la thèse platonicienne d'une origine des œuvres musicales dans une certaine base qui subsisterait avant la vie du compositeur n'est pas fautive dans l'absolu. Cette dernière affirmation peut sonner paradoxale, suite à la longue réfutation que nous avons articulée dans le chapitre 1, mais nous avons souligné qu'un concept de «découverte musicale» n'est pas à refuser sans appel. Il l'est dans la déclinaison qu'il assume dans le platonisme radical; cette dernière reste confinée à des définitions formelles et manque d'approfondissement. On pourrait faire les mêmes constatations relativement à l'idée de créationnisme fort (apparemment) défendue par Levinson.

Il faut éviter, à la fois, une idée de création trop radicale, au goût vaguement romantique, comme dénonce Kivy, et une idée qui appauvrisse excessivement les facultés du compositeur, telle que cette «découverte» théorisée par un certain platonisme. Nous avons regretté le fait que l'une et l'autre ne sont pas assez déterminées et restent un peu à la surface de la question; la grande opposition entre les deux risque ainsi de se réduire souvent à une simple dispute de mots.

La solution de Kivy d'une structure sonore comme paradigme abstrait et éternel que le compositeur découvrirait à un certain moment dans le temps nous paraît simpliste: d'une telle façon, on ignore toute la complexité de l'évolution historique. Levinson semblerait converger davantage sur les convictions que nous partageons, avec ses positions nettement historicistes et l'importance qu'il assigne aux actes intentionnels du compositeur. Cependant, c'est comme si, à notre sens, il n'allait pas jusqu'au bout des prémisses et restait partiellement vinculé à l'emprunt platonicien.

Notre solution prend quelque chose des deux, mais elle y rajoute le support essentiel de ces unités musicales de base dont on vient de parler. Pour la formuler clairement, *à partir d'un certain système conventionnel qui prévoit, dans le cas de la tonalité, la hiérarchisation des degrés de la gamme, la nécessité de certaines successions fixes de fonctions harmoniques, le recours aux cadences, etc. le compositeur développe son art d'une façon originale.*

Cet ensemble d'éléments morphologiques et syntactiques qu'on a présenté et auquel font référence les intuitions musicales de nous tous est un matériau conventionnel qui s'est cristallisé dans la société suite à un parcours historique et qui

¹⁷⁶ On verra mieux par la suite la nature de cette structure.

représente un *background* fondamental. Mais ce matériau n'appartient pas au plan de l'idéalité *stricto sensu*. Il s'agit de cette idéalité très particulière qui se constitue parallèlement à la dimension concrète de la vie et qui évolue et change avec elle. C'est l'idéalité des unités linguistiques que nous avons analysée et qui, à notre sens, est similaire à celle des unités sonores/non sonores.

Il est donc évident qu'un compositeur opère à partir d'un certain matériau de référence. En parlant de la tonalité, on peut dire que l'activité créatrice s'appuie toujours sur des facteurs fixes, qui sont comme des refrains, des points de repère pour les auditeurs. Ces facteurs sont, on l'a vu, la nécessité des cadences pour confirmer une tonalité, les séquences harmoniques préétablies, et ainsi de suite.

Dit d'une manière générale et en simplifiant, le compositeur exerce son art et prouve son génie dans le fait de «mélanger d'une façon originale des cartes qui sont toujours les mêmes». En ce sens, l'analogie avec le langage montre ses limites, puisque les possibilités dans n'importe quel paradigme compositionnel sont bien moins nombreuses que celles offertes par une langue. Les systèmes musicaux sont beaucoup plus fermés et prédéterminés.

La composition est pour nous une *spécification* et une *délimitation*, plus ou moins riches et originales selon les cas, de paradigmes et schémas donnés d'avance. Ces paradigmes sont, à la fois, les formes générales comme les danses et la forme sonate et ces éléments plus originaires et constitutifs liés aux tournures harmoniques et à la conduite des phrases. Un exemple efficace est celui de Mozart, auquel on pourrait ajouter le cas de Haydn: des compositeurs de génie qui ont élevé toute une époque et un style musicaux, tout en gardant des aspects conventionnels. Leur génie se manifeste, entre autres, dans le choix des thèmes et des mélodies, dans la capacité de les faire évoluer, dans les effets harmoniques de surprise. Dans leur musique, néanmoins, il reste plein de passages stéréotypés qu'on pourrait retrouver dans n'importe quel autre compositeur anonyme de la même époque.

Le fait de fixer l'un des fondements de l'œuvre musicale en tant qu'objet purement intentionnel dans ces paradigmes historiques permet de mieux déterminer sur quoi s'exercent les actes de l'intentionnalité collective. Tout comme dans le cas d'une œuvre littéraire, où les unités linguistiques sont une base objective indépendante d'une conscience individuelle, les unités sonores fondamentales sont intersubjectives car elles se sont formées suite à une véritable stratification de pratiques. Les œuvres d'une certaine époque ou d'une certaine culture sont formées à partir d'un alphabet de ces

unités basiques: quelqu'un qui le connaisse et le comprenne bien aura la clé d'accès à une compréhension primaire de ces œuvres.

Vu notre insistance sur la tradition tonale, il est important de consacrer une partie de notre réflexion aux systèmes musicaux du XX^{ème} siècle qui représentent une rupture nette par rapport au passé. Nous allons nous interroger sur les possibilités d'application de notre interprétation de la création musicale à ces autres cas.

Pour bien introduire cette partie de l'argumentation, nous allons encore nous appuyer sur la théorie historiciste de Levinson

L'historicisme de Levinson et les arts contemporains

La définition historique de l'art de Jerrold Levinson, à laquelle nous avons fait référence plus haut, prévoit des corollaires intéressants relativement aux mouvements d'avant-garde artistique qui, par définition, ont toujours posé problème à tout essai de formuler une définition exhaustive du concept d'art.

Levinson reconnaît¹⁷⁷ que tous les arts révolutionnaires, notamment les mouvements du XX^{ème} siècle, comportent des difficultés pour sa définition de l'art (mais, nous le répétons, pour tout essai en général). Pour tenter une réponse, il distingue entre:

1- Œuvre d'art nouvelle: elle est simplement *non identique* à une quelconque œuvre d'art précédente;

2- Œuvre d'art originale: elle se démarque de toutes les œuvres d'art précédentes par ses propriétés esthétiques et structurelles. Néanmoins son caractère novateur n'invalide pas les critères traditionnels de jugement esthétique, qui peuvent donc s'appliquer à elle aussi avec profit;

3- Œuvre d'art révolutionnaire: elle demande un changement de perspective puisque la majorité des critères esthétiques du passé se révèlent inadéquats pour un jugement correct.

Un exemple d'art révolutionnaire en sens faible est, en peinture, l'Impressionnisme français, car à l'époque ses œuvres demandaient, certes, une

¹⁷⁷ Cf. *ibidem*, p. 15 et suivantes.

approche différente de celle adoptée pour les œuvres précédentes, mais elles gardaient quand-même plusieurs aspects en commun avec les tableaux du passé.

Un équivalent possible, en musique, serait représenté par ces productions qui dilatent au maximum les limites de la tonalité, comme celles de Wolf, de Mahler ou de Wagner (notamment dans son *Tristan et Iseut*). L'approche différente qu'elles demandent est liée, entre autres, au fait de «tolérer» des quasi-suspensions du domaine tonal, c'est-à-dire des passages plus ou moins longs où il est difficile de comprendre clairement dans quelle tonalité on se trouve, ou au fait de supporter que la résolution d'une certaine fonction harmonique soit retardée, voire carrément évitée et dissimulée. Sans parler du recours très fréquent aux dissonances qui, en raison de l'hésitation du compositeur à les faire résoudre sur des consonances, ont tendance à acquérir une stabilité de plus en plus poussée.

Il existe, ensuite, des situations comme celle de la génération russe du XX^{ème} siècle: Prokofiev, Chostakovitch, Stravinsky, pour n'en citer que quelques-uns. Laissons de côté le troisième, qui représente un cas à part. Le langage musical des deux premiers s'éloigne énormément de la tonalité, ne serait-ce que par l'emploi massif des dissonances. Un aspect dominant est le sarcasme de leur poétique, c'est-à-dire l'intention découverte de récupérer plusieurs éléments de la conception musicale du passé et d'en faire une sorte de caricature. L'esprit romantique, surtout, est violenté selon les modalités les plus variées: souvent dans les œuvres de Prokofiev pour piano, par exemple, des mélodies expressives sont brisées et interrompues soudainement par des explosions sonores anéantissant le climat d'extase qui venait d'envelopper l'auditeur.

En plus, il ne faut pas oublier que même des mouvements qui, apparemment, constituent des ruptures dans l'histoire de la musique (et de l'art), en réalité se présentent (et sont, dans les faits) comme une conséquence «naturelle» de ce qui les précède. C'est le cas de la musique d'Arnold Schönberg, tout au moins de celle de la phase qui précède la révolution dodécaphonique: cette phase qui est définie simplement comme «atonale». Les premières œuvres de Schönberg, comme lui-même a souligné à plusieurs reprises, ne se posaient pas dans un refus radical de la tonalité: elles ne faisaient qu'«élargir» les failles et les fissures déjà ouvertes par les compositions de plus en plus audacieuses de Wagner, de Wolf ou de Mahler.

Tous ces exemples ont, indéniablement, un côté de grand changement par rapport au passé: néanmoins, ils ne refusent pas entièrement le matériau traditionnel,

dans le sens que leur domaine généralissime est toujours la tonalité. Si de révolution il faut parler, c'est une révolution relative, à cause de cette survivance partielle du passé.

Une difficulté, néanmoins, paraît surgir relativement à ces autres typologies de musique qui non seulement se heurtent explicitement à une vision traditionnelle, mais qui se veulent aussi, de manière déclarée, contraires à tout caractère systématique. Les exemples les plus évidents sont offerts par la musique aléatoire et la musique concrète.

Pour Levinson, dans le cas des arts visuels la véritable révolution commence par le Dadaïsme, qui propose une scissure franche avec la manière d'auparavant de faire de l'art et de l'évaluer. À un tel cas pourraient correspondre, du point de vue d'un renouveau radical du langage et de l'approche demandée, la dodécaphonie et la musique aléatoire (la musique concrète est légèrement plus récente).

Les problèmes provoqués par les mouvements des arts visuels contemporains, selon Levinson, ne sont pas tellement liés au fait que les œuvres d'art soient intrinsèquement révolutionnaires, mais au fait que les artistes *les présentent comme telles*, et donc qu'ils prétendent que le public change complètement d'approche en les prenant en considération. La question problématique tourne donc autour de *l'intention révolutionnaire* de l'artiste.

Pour répondre à cette difficulté, Levinson propose deux modifications possibles à sa définition historiciste de l'art. La première consisterait à affirmer qu'un artiste présentant une œuvre comme révolutionnaire doit, malgré tout, faire en sorte que le public l'accepte comme de l'art, sinon il risque que son message ne passe pas. Une certaine référence au passé est obligée, ne serait-ce que purement négative. Une «référence négative» se vérifie quand un artiste invite le public à employer les critères courants de reconnaissance et d'évaluation d'une œuvre d'art pour constater à quel point ils se manifestent inadéquats face à sa propre production et demandent d'être modifiés.

La deuxième modification entrerait en jeu dans les cas les plus extrêmes, ceux où même cette phase négative d'adoption des critères précédents et de leur échec n'est pas prévue. Dans ces cas, l'artiste introduit de nouveaux critères et de nouvelles valeurs, sans se pencher négativement sur le passé: les nouvelles modalités de «maniement d'une œuvre d'art» sont suggérées *ex novo* par l'artiste. Comment préserver une vision historiciste si le lien avec le passé est complètement brisé comme dans ces situations?

Selon Levinson sa définition peut être sauvée même dans cette circonstance. En effet, la coupure du lien est seulement apparente: il faut toujours prévoir un certain regard au passé. Si la rupture était totale, le nouvel art ne pourrait pas être reconnu comme de l'art: les fondements théoriques préalables pour parvenir à un jugement esthétique ou à une classification ontologique manqueraient totalement. Même si le geste révolutionnaire arrivait au point de refuser en bloc tout fondement théorique (traditionnel ou en tant que tel), il serait au moins nécessaire de procéder, pour ainsi dire, de façon empirique, en faisant des rapprochements entre des œuvres d'art du passé et des prétendues nouvelles œuvres pour en remarquer les similitudes et les diversités.

En somme, pour Levinson tout discours sur l'art et sur le concept même d'art implique le recours à certaines catégories qui sont, à la fois, esthétiques, gnoséologiques et ontologiques. Ces catégories présupposent forcément une référence au passé et aux critères qu'on adoptait précédemment pour considérer quelque chose comme de l'art. Une telle référence est impossible à annuler complètement, même dans les cas les plus extrêmes et révolutionnaires qu'on puisse imaginer.

La théorie de Levinson et les paradigmes musicaux du XXème siècle

Nous ne rentrons pas dans les détails du discours sur les arts visuels, car il ne nous intéresse pas directement ici: prenons en considération, plutôt, les possibilités d'application de la théorie historiciste de Levinson au domaine de la musique. Si sa justification pour les mouvements de «révolution faible» (l'Impressionnisme en peinture, les œuvres de Wagner ou de Mahler, ou bien l'atonalité d'un Schönberg en musique) fonctionne très bien, comme on a vu, ses intégrations relatives aux nouveaux langages expressifs paraissent moins efficaces.

Quand un philosophe comme Levinson insiste sur les intentions communicatives de l'artiste dans les arts visuels, il pense surtout, nous semble-t-il, à ces artefacts où une grande partie de l'œuvre se joue dans une certaine volonté du créateur de provoquer une réaction déterminée dans les spectateurs, de se poser en contre-tendance, de susciter une polémique, etc. Ce sont l'intention et le contexte qui s'ajoutent, souvent, à des objets quelconques et en font des œuvres d'art (par exemple les *readymades*).

Rien que cette typologie spécifique d'art contemporain n'a pas de véritables homologues en musique et cela, avant tout, pour la simple raison qu'une œuvre musicale ne se donne pas comme une chose-toute-présente-au-même-instant-et-au-

même-endroit, mais elle prévoit toujours une certaine construction, une organisation signifiante, alors que l'urinoir *Fontaine* de Duchamp est pris-tout-ensemble, en tant qu'objet, et «converti», par un acte de l'artiste, dans une fontaine.

Cette présupposition d'une construction un minimum organique s'étalant dans le temps empêche l'existence en musique de provocations poussées comme les *readymades*¹⁷⁸. Il serait ainsi possible de repérer une continuité encore majeure avec le passé dans le cas de la musique et confirmer la thèse levinsonienne?

Nous avons déjà insisté sur le fait que, par exemple, l'un des pères de la «nouvelle musique», Arnold Schönberg, admettait lui-même de se colloquer en stricte relation avec les dernières expressions de la tonalité et d'en représenter une évolution cohérente. Cependant, ces considérations concernent moins la véritable idéation de la dodécaphonie que sa phase préliminaire d'une simple atonalité. La dodécaphonie n'est pas une dérivation ou une conséquence de la tonalité, elle est une réaction à sa décadence et à son achèvement.

La discontinuité est déterminée (1) par l'utilisation de paradigmes complètement différents de la tonalité, mais aussi (2) par la tendance à effacer toute forme musicale traditionnelle et à proposer des expressions sonores qui seraient des déconstructions poussées de toute conception et écoute «normalisées» de la musique.

(1) Un paradigme complètement différent est offert par la musique sérielle. La dodécaphonie ne peut absolument pas être considérée comme une simple «négation» de la tonalité (en suivant l'hypothèse de modification n. 1 de la définition de Levinson), elle lui est réellement alternative. Elle se base sur une hiérarchie de règles aussi complexe que la hiérarchie tonale, voire même plus complexe. Ensuite, les œuvres dodécaphoniques ne présupposent pas la connaissance des règles de la tonalité et l'expérience d'écoute des œuvres tonales pour être reçues, comprises et appréciées (en suivant l'hypothèse de modification n. 2 de la définition de Levinson). Au contraire, souvent l'influence de la tonalité peut représenter un préjugé conditionnant l'oreille et lui empêchant de rentrer pleinement dans un univers si différent.

(2) La musique concrète et la musique aléatoire marquent une rupture avec le passé dans le sens de la déconstruction. La première refuse les paradigmes précédents et essaie de remonter aux origines des sons. La seconde révolutionne les critères de

¹⁷⁸ Même une provocation radicale comme *4 minutes 33 secondes* de Cage peut être vue comme une «exploration» du silence, du temps, des réactions du public et des bruits d'ambiance.

l'interprétation des morceaux en prévoyant des parties d'improvisation de la part des musiciens qui complètent, d'une certaine manière, l'œuvre donnée.

Or, on ne pourrait pas sauver la ligne de Levinson en affirmant, par exemple, qu'un certain rapport avec le passé est garanti par la préservation, malgré tout, de la catégorie traditionnelle d'œuvre musicale? Cette solution a l'air d'un escamotage et ne peut pas se dire satisfaisante: lier un mouvement musical contemporain au passé en raison de la production de quelque chose qui rentre toujours dans la catégorie, très vaste, des œuvres musicales, donc en raison du partage de cette même famille, nous semble vouloir à tout prix faire survivre une continuité forcée par une notion qui est bien trop générale pour offrir une justification valable. En ce sens, toutes les productions musicales rentreraient dans cette idée générale d'œuvre, et «tout pourrait être reconduit à tout». Alors qu'il est évident que plusieurs typologies de musique s'éloignent considérablement, dans leurs productions, de ce qui nous survient à l'esprit quand nous pensons à une «œuvre musicale» de notre tradition savante.

On pense immédiatement à la musique aléatoire, la musique concrète et les expressions des traditions extra-européennes. Néanmoins, le fait que Schönberg décida d'écrire des suites de danses selon des formules traditionnelles, donc de suivre d'une certaine façon la tradition en préservant les anciennes formes d'œuvre musicale, ne peut se dire une continuité que dans un sens très faible et extérieur. La substance est que le «cosmos musical» de référence est totalement autre par rapport à la tonalité, le résultat global de ces pièces «parle un tout autre langage» par rapport au passé.

La preuve ultérieure est dans les compositions d'Anton Webern qui, dit simplement, adapte la forme générale des œuvres à la série dodécaphonique choisie pour la circonstance: même cette proximité engageant des formes musicales générales qu'on retrouve encore dans le cas de Schönberg tombe ici complètement.

Mais on pourrait défendre la thèse de Levinson encore dans un autre sens: tout en admettant qu'on ne parle plus d'œuvres musicales au sens traditionnel, il faudra toujours prévoir des productions avec un minimum d'organicité. Le paradoxe est que même une œuvre musicale volontairement chaotique et déconstruite *a besoin de s'étaler et de se montrer dans son intégralité pour faire émerger, finalement, son caractère anarchique*. Ou, si l'on veut, dans ces cas *une œuvre de ce genre joue aussi avec l'instinct de l'auditeur à rechercher une construction organique d'un message dans la musique, et son but est partiellement de provoquer un sens de dépaysement à*

son écoute: le message est précisément dans le démenti de l'attente d'un message construit.

Si on ne veut pas parler d'«œuvres», on parlera de «productions musicales», ou de «musique» tout court. Quoi qu'il en soit, il faudra prévoir une certaine tension de synthèse à la base d'un quelconque ensemble sonore (si on voulait même refuser le concept de «forme»), pour que les composantes de cet ensemble se constituent dans n'importe quel «message» ou produit signifiant quelque chose (si on voulait nier tout principe de construction musicale organique). On doit toujours être en mesure de dépasser le simple flux des sons, même si on ne pouvait parvenir qu'à des sortes de *Gestalten* isolées et impossibles à réunir dans une totalité, sinon la production musicale résulterait totalement vidée de sens et privée d'un quelconque message.

Mais même cette dernière défense semble assez faible. Il est tout simplement impossible de prétendre qu'il puisse exister une expression musicale avec un résultat différent d'une production partagée en phases successives et regroupant aussi ces phases dans un tout. Comment penser que l'expression musicale puisse ne pas s'étaler dans le temps? Une fois assumée cette vérité banale, il faudra reconnaître que maintes productions s'étalant dans le temps (ce qui est inévitable) ne suivent pas un fil logique et une évolution graduelle, ni se plient à un prétendu ordre d'ensemble.

Cela dit, tout en refusant une véritable continuité entre la tonalité et les avant-gardes, que ce soit une continuité de l'intention du compositeur ou de la structure même des œuvres, il paraît possible de préserver notre déclinaison intermédiaire entre paradigme de la création et paradigme de la découverte musicale. Notre théorie a été pensée, d'abord et surtout, pour la tonalité et la conception des œuvres musicales qui s'est formée à partir de la tradition tonale. Le modèle historiciste que nous défendons paraît néanmoins pouvoir s'adapter à des contextes théoriques et pratiques différents. En ce sens, les avant-gardes musicales ne représentent pas une exception à la conception de création que nous venons de présenter: ce qui change est uniquement le système d'unités sonores de référence (ou, plus en général, les «règles du jeu», les critères compositionnels qu'on établit au moment de la création artistique), mais la composition peut toujours être conçue comme une délimitation à partir d'un matériau de base. La substance du discours ne change pas, qu'on soit confronté à la grammaire tonale, l'apparat sériel de la dodécaphonie, un retour de la modalité, les expérimentations sonores de la musique concrète ou les prévisions des possibilités de combinaison de la musique aléatoire.

Les complications semblent plutôt dériver du fait que la règle à la base de la production musicale selon les nouveaux paradigmes reste, souvent, un patrimoine des compositeurs qui ont, littéralement, «inventé» ces nouveaux paradigmes et du cercle restreint des experts capables de les comprendre. Les normes des avant-gardes restent, en d'autres termes, incompréhensibles et obscures pour la grande majorité du public récepteur. Si dans le cas de la tonalité et de la modalité qui la précédait les principes techniques avaient désormais été absorbés par la société et la musique était accessible à tous (en parlant d'une connaissance superficielle, bien-entendu), la même chose ne s'est pas vérifiée, ou elle se vérifie avec lenteur et difficulté, pour les nouvelles typologies de musique.

Cette fermeture de la musique du XX^{ème} siècle semble déterminer une faille fatale dans notre thèse qui fait dépendre à ce point le fondement des œuvres musicales de la «certification» et de la reconnaissance de la part d'une intentionnalité collective. L'ainsi dite «musique contemporaine» a perdu ce partage généralisé qui était une prérogative de la musique tonale, elle est une «musique pour les spécialistes». Les nouvelles formes de musique se sont efforcées de rechercher de nouveaux paradigmes de langage musical pouvant offrir des traits innovants face à des formules prévisibles et explorées dans tous les sens.

Dans ce cas, le fondement de l'intentionnalité collective vient clairement à manquer, et tout notre discours paraît s'effondrer. Il est donc nécessaire de s'interroger davantage sur la relation entre la règle, la convention et l'intentionnalité collective. On verra que, en précisant mieux les rapports entre ces trois, on pourra faire en sorte que notre modèle ontologique comprenne aussi ces cas alternatifs à la tonalité.

Le plan concerné est celui de la règle à suivre pour une réception plus ou moins complète et adéquate d'une certaine œuvre musicale, et surtout du paradigme auquel cette œuvre s'appuie: dit plus simplement, de la règle d'écoute. L'évolution du sujet nous impose de ne pas suivre à la lettre la hiérarchie logique des plans et de parler d'abord du troisième plan de la règle, et seulement dans un deuxième temps de la règle en tant que conformité d'une exécution au modèle de l'œuvre¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Mais il sera désormais clair comme tous ces plans sont strictement connectés, et comme en parlant de l'un on finit nécessairement par parler aussi de l'autre.

La règle pour la compréhension de l'œuvre et pour une écoute satisfaisante

Écouter correctement une exécution signifie, tout d'abord, être capable de juger de la valeur de l'exécution en question et, deuxièmement, de reconstruire la structure de l'œuvre et ses qualités fondamentales. Cette dernière tâche dépend de manière essentielle de l'exactitude de l'exécution et de son niveau artistique: une exécution gravement incorrecte et insouciante des détails de l'œuvre risque sérieusement de compromettre la reconstruction de l'œuvre même; une exécution plate et médiocre peut ne pas réussir à faire émerger les qualités profondes de la musique qu'elle est en train d'instancier.

Dans cette section, nous nous contenterons de traiter ce problème en termes généraux: une discussion approfondie ne peut se faire sans une étude préliminaire de la question du rapport de conformité œuvre/exécutions. Ici, nous voulons évoquer uniquement ces éléments qui nous permettent de préciser davantage le discours sur la règle et sur l'intentionnalité collective.

La compréhension d'une œuvre tonale peut être plus ou moins poussée selon le degré de préparation de l'auditeur, mais elle résulte, en quelque sorte, «naturelle». Par «naturelle» on veut dire que les actes de conscience nécessaires pour une compréhension satisfaisante sont perçus comme ne demandant presque pas d'effort. Par conséquent, la tendance est d'attribuer, au même titre, une naturalité aux éléments d'un système musical existant depuis longtemps et largement répandu tel que la tonalité.

L'idée qu'une dominante est instable et doit se résoudre, qu'une sensible doit «monter» à la tonique, qu'un certain intervalle est dissonant, se sont stabilisées en nous suite à plusieurs siècles de pratiques et d'habitudes à l'écoute, d'autant plus qu'un grand nombre d'aspects étaient déjà présents dans la musique pré-tonale et sont restés en héritage.

L'objection à nos considérations reste toujours la même que nous avons évoquée en parlant de la réflexion musicale (et que nous avons adressée à Ingarden): la majorité des auditeurs n'ont absolument pas les moyens pour repérer, à l'écoute, tous ces aspects de la syntaxe et de la structure d'une œuvre. Ils se concentrent sur les qualités plus générales et sur les réactions émotives que la musique suscite, sans avoir la moindre idée des causes déclenchant ces réactions.

Cette remarque est, en soi, impossible à contester: il est indéniable que la plupart du «grand public» n'a pas une capacité d'écoute très développée. Cela dit, nous

croyons qu'il n'existe pas quelqu'un qui ne soit pas capable de distinguer un thème et de reconnaître quand il se représente sous la même forme pendant une exécution. Mais, surtout, nous croyons que des facteurs basiques tels que les dynamiques de tension et de relâchement, typiques des relations harmoniques, s'imposent avec force à tout auditeur en tant que «dynamiques naturelles». Tout auditeur habitué à la tonalité, ne serait-ce qu'à de simples chansons de variété, trouvera une tension dans un accord de septième diminuée, et donc il le reconnaîtra en lui associant cette tension: le chemin est très indirect, certes, mais une forme de conscience harmonique est en quelque sorte présente.

Concernant les qualités d'ordre supérieur, il n'est pas possible qu'elles apparaissent à partir du néant: ces qualités sont le résultat, entre autres, de toute une série de composantes du niveau sonore¹⁸⁰. Même l'auditeur le plus insensible et inexpert serait capable d'associer à certaines qualités au moins quelques unes de ces composantes. En écoutant un passage lent et tragique, il pourra au moins reconnaître l'emploi de sonorités graves et profondes ou la présence de notes de valeur longue. L'observation faite relativement aux fonctions harmoniques peut être reproposée dans cette circonstance: peu importe que cet «auditeur naïf» soit incapable de déduire un aspect de l'autre et de reconstruire un cadre unique des propriétés, il aura tout de même reconnu certains facteurs de l'œuvre qui, par conséquent, résultera significative et parlante pour lui, bien que dans une mesure réduite.

Le problème de l'écoute des œuvres contemporaines

Le contre-exemple à ce que nous venons d'argumenter est très facile à fournir: l'écoute d'œuvres dodécaphoniques et, plus en général, d'œuvres d'un type fort éloigné de la tonalité, engendre dans les profanes un sentiment d'incompréhension et d'étrangeté presque totales, surtout à cause de la rupture de la barrière entre consonance et dissonance. Certains éléments mélodiques et rythmiques sont interceptés par l'oreille, puisqu'ils sont d'une évidence transcendant les diversités entre les paradigmes. Mais l'auditeur est normalement incapable de réunir ces éléments dans celles qui devraient être la syntaxe et la structure de la musique: le discours lui reste obscur. La preuve de cela est que, malgré le fait qu'une œuvre dodécaphonique soit, par définition,

¹⁸⁰ Le rapport entre qualités esthétiques et propriétés sonores est une question très complexe qui, comme on a dit, sera largement affrontée dans le dernier chapitre.

rigidement construite, elle sonne à des oreilles communes comme quelque chose de chaotique et d'insensé.

Le risque serait de mélanger des plans différents, car on sait très bien que toutes les subtilités et les recherches sonores très complexes à la base de maintes compositions du dernier siècle ne sont absolument pas pensées pour être «repérées» et reconstruites par un auditeur, elles doivent rester des présupposés cachés. Schönberg ne prétendait pas qu'on remonte à la configuration des séries employées dans une pièce; surestimer le rôle de ces éléments serait une erreur, ils ne sont que les composantes atomiques d'une totalité supérieure, et c'est une telle totalité qui doit faire l'objet d'analyse et de considération esthétique.

Malgré cette précision importante, il faut quand-même remarquer que les présupposés du recours à des éléments tels que les séries dodécaphoniques sont parmi les raisons principales de la difficulté de compréhension de la musique moderne pour le grand public. Nous voulons dire que le recours à toute ressource sonore possible, sans plus se soucier des distinctions «consonant/dissonant», ou des hiérarchies des gammes et des harmonies, fait en sorte que le matériau de départ soit déjà, en soi, difficile et heurtant pour l'auditeur moyen.

Le paradoxe est alors que toute la finesse et le spectre illimité des possibilités compositionnelles dérivant de ce matériau sont partiellement effacés, puisque les instruments de base sont déjà trop éloignés de la compréhension commune, peu importe la manière dans laquelle on s'en sert. Nous pouvons très bien faire un discours général dans ce cas, parce que les énormes différences entre les grands paradigmes musicaux du XXème siècle échappent complètement à la majorité des non-experts¹⁸¹. Que la finalité artistique soit de produire des morceaux rigoureux du point de vue structurel et construits dans des formes traditionnelles (Schönberg, à nouveau, et ses suites pour piano, par exemple), ou des pièces volontairement anarchiques et anti-conventionnelles (un certain Webern, une partie consistante de la production de Cage, etc.), tout cela risque de passer presque inaperçu.

Une oreille experte pourra détecter la présence d'une mélodie ou d'une unité thématique et pourra suivre comment elles sont élaborées tout au long du morceau. Ou

¹⁸¹ Ce discours a des exceptions: il est évident qu'une œuvre dodécaphonique et une œuvre de musique concrète ou de musique électronique diffèrent d'une façon qui s'impose immédiatement à l'écoute. Et certains courants résultent bien plus compréhensibles en raison d'un usage du matériau très simpliste (à l'apparence) et dépouillé, comme le minimalisme de Steve Reich et de Philip Glass. Mais nous sommes sûrs que des auditeurs moyens ne sont absolument pas capables de faire la différence, d'une façon significative et motivée, entre un morceau écrit selon un paradigme sériel et une œuvre de musique aléatoire.

bien elle pourra remarquer à quel point rien de tout cela n'est prévu, et tout est destructif et chaotique. S'il s'agit d'un auditeur expert, mais habitué à la tonalité, la difficulté sera peut-être liée aux qualités esthétiques: ces dernières se font toujours connaître comme strictement rattachées aux couleurs et aux dynamiques tonales, il est donc difficile qu'elles se manifestent nettement à l'écoute d'une œuvre contemporaine et, surtout, il est difficile qu'elles suscitent des émotions analogues à celles dérivant des qualités d'œuvres tonales bien connues.

L'élément des qualités esthétiques (surtout émotives) dans la tonalité, nous l'avons dit, est le seul qui s'impose nettement aux oreilles de l'auditeur inexpert: s'il manque, ou si sa manifestation demande des efforts et de la concentration, nous pouvons comprendre la cause principale de l'ostracisme généralisé réservé à la musique contemporaine.

Typiquement, l'écoute des œuvres de la Seconde École de Vienne provoque dans le grand public, au-delà de l'incompréhension, un sentiment proche de l'angoisse. L'angoisse est certainement un message voulu par cette musique qui, comme la littérature et les autres arts, se proposait d'exprimer la crise profonde d'identité de l'homme des premières décennies du XX^{ème} siècle.

Mais considérer l'angoisse comme une propriété de toute cette musique est sans doute une erreur: rien que les propos artistiques de la deuxième phase créative de Schönberg avaient très peu en commun avec les finalités de sa phase plus proprement expressionniste. L'instabilité et l'angoisse ne sont pas des qualités supérieures dérivant de la compréhension de l'œuvre, mais dépendent toujours de la perte des points de repères de la tonalité.

Les paramètres de la tonalité sont tellement inscrits dans les consciences des auditeurs que même la capacité de donner des jugements de valeur sur une œuvre, ou de s'émouvoir, paraît y être intimement rattachée. Les émotions sont fortes et bien distinctes entre elles quand sont stimulées par une certaine mélodie tonale, un jeu harmonique, une modulation; elles ont, au contraire, tendance à s'affaiblir ou à s'aplatir sur un sens de perturbation généralisé lorsqu'il s'agit de musique contemporaine de différentes origines. Ce sentiment s'explique moins par une réelle finalité esthétique de l'œuvre que par l'étrangeté radicale que cette musique transmet.

Le sentiment généralisé que les individus prouvent en s'approchant des musiques non tonales est la conviction instantanée d'avoir abandonné un terrain confortable et «naturel» et d'être rentrés dans un domaine heurtant, complexe et,

surtout, «conçu en laboratoire». Des «expressions» comme la musique concrète ou des systèmes comme la musique dodécaphonique sont jugés par le public comme des expérimentations, des créations purement artificielles que des spécialistes élaboreraient à la limite pour «en jouir entre eux». Sans savoir que la tonalité prévoit un appareil de règles au moins aussi complexe que les autres ou que, par exemple, la musique concrète est née à partir de l'exigence de remonter aux origines des sons purs, non contaminés par les systématisations historiques: qu'est-ce qu'il y aurait de plus «naturel» que cela?

La «naturalisation» de la règle musicale et l'intentionnalité collective

Le fait que les qualités esthétiques des œuvres tonales résultent immédiates pour l'auditeur moyen et qu'elles soient donc naturellement capables de susciter des émotions instantanées semble impliquer que les mécanismes de la tonalité soient quelque chose de simple et d'accessible, ou, plutôt, que la tonalité soit un système où la complexité de construction reste à un niveau préliminaire et n'est pas un obstacle pour une fruition directe.

Il est difficile de démentir celle qui équivaut à une certitude pour plusieurs. Le souci principal est que presque toutes les avant-gardes musicales n'ont pas eu, pour ainsi dire, les mêmes chances que la tonalité, elles sont restées des musiques de niche. Le grand public était constamment «bombardé» par les dernières survivances de la tonalité, comme le romantisme tardif de Rachmaninov ou ces productions sans doute modernes, mais orbitant toujours autour de la tonalité, telles que les œuvres de Prokofiev, Chostakovitch, et même Stravinsky, dont l'esprit novateur n'est pas allé jusqu'à forger un paradigme littéralement alternatif à la tonalité. Le *jazz* aussi, au fond, vit dans les plis de la tonalité, il la traverse en y trouvant des harmonies très particulières et inusitées.

Mais la pire ennemie de nouvelles recherches musicales, et de la musique réfléchie tout court, est cette musique qui va du *rock* au *pop* et aux chansons de variété. Sans vouloir donner ici des jugements de valeur ou, pire, des jugements au goût vaguement moral, nous observons, par un esprit froidement quantitatif, que toutes ces dernières typologies de musique occupent un espace totalitaire dans nos vies, elles résonnent littéralement partout et sont constamment publicisées par toutes les catégories d'information. Il est donc normal que l'écoute soit orientée, par une force et une

nécessité que, sûrement, nous ne percevons pas réellement, sur ces paramètres de la tonalité ou d'une pseudo-tonalité (il s'agit d'une tonalité réduite au minimum).

Une première conclusion de tout ce qu'on a argumenté jusque-là est que *l'intentionnalité collective relative à un paradigme musical est une forme de reconnaissance et de certification des éléments morphologiques et syntactiques fondamentaux de ce paradigme même*. Un auditeur expert, ayant reçu une certaine formation technique ou, simplement, doué d'une sensibilité plus développée, *parviendra à cette reconnaissance d'une façon à la fois synthétique et analytique: il sera capable, à la fois, de s'émouvoir, de reconnaître les qualités esthétiques d'une œuvre et de remonter à ses composantes structurelles*. Un auditeur moyen *pourra simplement décerner ces qualités (mais surtout celles émotives) et s'émouvoir*.

Néanmoins, le point décisif que nous voudrions soutenir est que, même dans ce dernier cas, *le fait de pouvoir repérer des qualités esthétiques et d'avoir des réactions émotives comporte aussi une vague conscience des éléments constitutifs et des règles qui les organisent*. Il faut parler de «vague conscience», non pas de compréhension, puisque cette dernière demande une préparation et une compétence que la majorité des auditeurs ne possèdent pas. Cette vague conscience peut très souvent se révéler une véritable inconscience, dans le sens qu'on peut très bien apprécier une qualité esthétique sans avoir la moindre idée des éléments structurels contribuant à son émergence et sans point s'interroger sur ces questions. Cependant, la relation entre ces deux plans, propriétés structurelles/propriétés esthétiques, n'est pas absente, mais s'impose à un niveau inconscient, et la preuve de ce fait est que l'auditeur, si interrogé, serait souvent en mesure d'identifier quelques éléments généraux et particulièrement flagrants qui interviennent dans l'évocation d'une certaine qualité esthétique.

La conséquence directe de ces remarques est que la règle en tant que sélection et hiérarchisation d'un matériau musical, suite à des conditions historiques et culturelles favorables (possibilité de diffusion, impact social, facilité de pratique instrumentale, etc.), *s'impose à une communauté plus ou moins vaste et efface progressivement d'autres systèmes alternatifs*. Par l'imposition graduelle et la pratique prolongée, *la nature conventionnelle et artificielle de la règle ont tendance à laisser la place aux sentiments de dynamiques naturelles et inévitables dans la conscience collective: ce qui est appris est confondu avec quelque chose d'immédiat et d'instinctif*. La «naturalisation» de la norme est certifiée par ce processus de perception des qualités esthétiques, le fait que des qualités liées à un langage musical spécifique provoquent

immédiatement des réactions émotives et que, par conséquent, on considère que l'émotion en musique, pour ainsi dire, ne peut dériver que de ces formes très spécifiques (tonales, dans notre cas).

Cette explication, cependant, est insuffisante: au bout du compte, elle se limite à affirmer que le fondement d'une œuvre musicale est dans les unités fondamentales d'un certain paradigme historique, dans leur compréhension et leur acceptation. On reste encore dans cette abstraction et cette généralisation excessives qu'on avait reprochées à Ingarden. Il faut alors rajouter cette précision: *une œuvre musicale se fonde sur la grammaire fondamentale d'un certain paradigme sonore et toutes ces déclinaisons de la règle que nous avons décrites, mais aussi sur ces plans intermédiaires qu'on a cités au moment du discours sur les formes musicales conventionnelles*. Ces plans sont, nous le rappelons, les mouvements et les tendances artistiques et stylistiques (classicisme, romantisme, impressionnisme, etc.), les formes conventionnelles (forme sonate, valse, prélude, etc.), le style et le langage à l'intérieur de la production d'un seul compositeur (qui peuvent engendrer des modes: typiquement, la «mode wagnérienne»), mais aussi plein d'autres facteurs extra-musicaux qui interviennent dans la formation de goûts et jugements.

À chacun de ces plans sont liés des préjugés et des attentes. Une période comme le classicisme avait institutionnalisé certaines attentes et certaines habitudes dans la réception et la modalité d'écoute de la musique. Le romantisme en fixa d'autres, et ainsi de suite. Le même discours vaut pour les formes musicales et la poétique des compositeurs.

Ce qui en dérive est un réseau très complexe où les fondements du langage tonal, les plans intermédiaires, les jugements et les attentes sur ces fondements et ces plans intermédiaires s'entrelacent et se superposent selon les modalités les plus diverses. Par exemple, dans l'écoute de la production d'un certain compositeur, plusieurs critères de jugement peuvent peser selon les circonstances. Dans un cas, il sera plus présent à l'esprit le langage musical de l'époque de référence, donc l'œuvre d'un tel compositeur résultera plus ou moins en contraste, plus ou moins novatrice par rapport à ce langage même.

Dans un autre cas, on prendra en compte l'ensemble des possibilités de la tonalité d'une manière neutre et atemporelle, et on appréciera toute la particularité du style d'un tel compositeur. Dans un autre cas encore, on s'appuiera sur le reste de sa production pour faire résulter l'originalité d'un morceau spécifique. Les possibilités

sont innombrables: il est évident qu'une compréhension et une appréciation d'une œuvre au degré maximum seront assurées par la présence du plus grand nombre possible de ces points de vue.

La solution ingardenienne de fonder une œuvre sur les éléments sonores/non sonores d'une œuvre n'est pas, pour nous, incorrecte, comme on l'a précisé dans le chapitre 2 (concernant la partition, il faut faire un discours à part). Simplement, si on élargit la perspective on peut essayer de fixer des critères moins stricts et spécialistes, et faire en sorte qu'une reconnaissance superficielle de certains aspects d'une œuvre puisse déjà garantir à celle-ci un certain fondement objectif. Si on affirme qu'une œuvre s'ancre dans ces unités de base d'un paradigme, et dans tous ces éléments intermédiaires dont on a parlé (de telle manière que le support concret est garanti par cette combinaison complexe), une telle opération se révèle possible¹⁸².

La naturalisation d'un paradigme comme la tonalité est alors un phénomène en évolution continue: il procède par inclusions, dans le sens qu'il comprend toutes les nouvelles expériences artistiques que l'histoire de la musique propose, et toute nouvelle modalité d'accueillir et de considérer ces expériences.

Règle et naturalisation dans les «nouvelles» musiques

Par contraste à ce discours sur la naturalisation de la règle dans l'histoire de l'occident, tout paradigme en dehors de la tonalité résulte aux oreilles de l'auditeur moyen ou trop simpliste et primitif (musiques extra-européennes), ou bien trop artificiel et cérébral (musique du XXème siècle). Les explications de ce fait sont nombreuses, mais une raison est que, dans tous ces cas, *les règles gérant ces autres systèmes n'ont pas pu être apprivoisées, ou pas encore*. La règle reste un facteur «extérieur», étranger: *elle se révèle, selon les cas, difficile à comprendre ou incompréhensible; pire encore, parfois elle semble n'exister même pas*.

Cela peut valoir surtout pour les profanes. Pour les spécialistes, il peut s'avérer qu'ils saisissent la logique constructive d'un paradigme, qu'ils aperçoivent la règle, mais que cette saisie *ne comporte pas que cet aspect normatif spécifique devienne «parlant», que les œuvres basées sur celui-ci deviennent familières aux oreilles de l'auditeur*. À cause d'une possibilité d'écoute et d'un temps de diffusion insuffisants, la

¹⁸² Il reste encore à éclairer le rapport entre les unités générales d'un paradigme comme la tonalité et leurs «déclinaisons» dans une œuvre musicale déterminée.

règle est «déchiffrée» et peut même faire l'objet d'une admiration intellectuelle mais n'est pas «normalisée», elle ne se fait pas habitude et ne devient pas une «composante naturelle de la vie de tous les jours», comme l'est devenue la tonalité, tonalité qui est pour nous, désormais, comme l'air que nous respirons.

En termes plus proprement philosophiques, nous dirions que la compréhension d'une règle telle que l'emploi des séries dans la musique sérielle peut très bien rester confinée à une pure appréciation analytique, exactement comme quand nous décomposons la structure d'une fugue de Bach *sans nous occuper spécialement du résultat synthétique qui est donné, lui, uniquement dans une véritable expérience d'écoute d'une exécution, dans une expérience esthétique.*

Sauf que dans la circonstance de l'analyse d'une fugue de Bach, il s'agit de la décision d'ignorer volontairement un certain côté du rapport avec l'œuvre pour se concentrer sur une considération plus aseptique. Concernant une œuvre de genre sériel, au contraire, il est fort possible qu'un auditeur immergé dans l'esprit tonal soit simplement *incapable de «constituer un pont» entre les éléments structurels, les qualités et les (éventuelles) émotions qui devraient dériver de ces qualités et ces éléments.* Plus en général, il n'est pas possible de reconstruire l'harmonie et l'organicité du tout musical à partir des éléments structurels.

C'est comme si «on avait en main tous ces moments de la structure d'une œuvre sans trop savoir quoi en faire, à part le constat de leur (brillante) disposition». Il peut aussi se donner des cas où le matériau musical est prévu dans la seule finalité de «faire résulter ce matériau même», dans un but de pur intellectualisme ou de virtuosité compositionnelle (mais c'est vrai aussi dans d'innombrables exemples issus de la tonalité)¹⁸³. Certaines œuvres existent pour choquer et heurter l'auditeur par un ensemble d'éléments volontairement surprenant et désordonné, violant toutes les conventions et les attentes: le matériau ne vaut pas tellement par lui-même, mais comme allusion critique et négative à une certaine modalité conventionnelle de faire de la musique.

Cependant, dans la plupart des cas le choix, la composition et l'organisation du matériau sonore sont pensés uniquement pour parvenir à une synthèse qui soit supérieure à l'ensemble des composantes et qui, en quelque sorte, cache et fasse oublier

¹⁸³ Malgré toutes les précisions du cas et l'«indignation» des puristes, il existe de grandes œuvres de la tradition où, en toute évidence, l'intellectualisme et l'autocélébration de l'habileté du compositeur ont, dans certains passages extrêmes, le risque de prévaloir sur le reste. Typiquement, *L'art de la fugue* de Bach, le dernier mouvement de la *Sonate Hammerklavier* de Beethoven et ses *Variations sur un thème de Diabelli*, les *Variations sur une Aria de Händel* de Brahms; on pourrait citer plein d'autres exemples de ce genre.

les parties atomiques qui la provoquent¹⁸⁴. Cette synthèse n'est rien d'autre que celle où devraient émerger les véritables qualités esthétiques d'une œuvre: en d'autres termes, cette synthèse devrait permettre une véritable expérience esthétique par laquelle une œuvre contemporaine puisse être pleinement appréciée pour ce qu'elle est et pour les objectifs que son compositeur s'était préfixés.

En somme, la règle, dans ces cas, existe *dans l'attente d'être cernée, comprise et souscrite (par les spécialistes), et de s'effacer en tant que règle pour se normaliser et permettre la jouissance des qualités esthétique et de la musique en tant que telle (pour les profanes)*. La règle *nécessite surtout de se manifester et s'exemplifier à travers une diffusion le plus possible large et continue, sur une échelle globale, de la musique qu'elle gère et oriente*. Si, par contre, les nouvelles musiques restent de niche, si elles restent un patrimoine destiné à peu d'individus, la règle sur laquelle elles se fondent et tout leur message ne peuvent pas devenir une matière signifiante, courante, «naturelle» pour les consciences d'une époque. Elles restent une matière d'étude pour une stricte minorité, lettre morte pour la grande majorité. Néanmoins, cette matière règlementée et signifiante est une sorte de potentialité dans l'attente d'être réalisée et appréciée, mais dans un sens plus originaire de la potentialité d'une œuvre dont nous nous occupons dans ce travail. Dans ce dernier cas, la potentialité concerne la réalisation concrète de quelque chose dont les composantes sont claires et familières, là le matériau même est souvent obscur et inusité, donc il demande lui-même un partage collectif.

Ce partage est ce processus qui, par des stratifications successives, conduit à la stabilisation d'une règle dans l'imaginaire collectif et à la fixation d'une convention universellement acceptée. Même parler de «convention» serait limitatif, puisque le langage musical qui se cristallise dans le temps perd l'apparence de convention et assume le caractère d'expression naturelle, comme on a souligné à propos de la tonalité (mais c'était la même chose, par exemple, au Moyen Âge ou à la Renaissance avec le système modal et le contrepoint).

En effet, le changement de paradigme qui a eu lieu entre le XVII^{ème} et le XVIII^{ème} siècle fut très graduel: le passage d'une conduite horizontale des voix, d'une vision à contrepoint, à une vision verticale et harmonique se vérifia par de petits déplacements de sensibilité et de pratique, des mouvements «lents et presque imperceptibles».

¹⁸⁴ Encore, pensons à Schönberg et à son insistance sur la nécessité de prêter attention moins aux séries dodécaphoniques qu'aux résultats et aux contenus globaux de sa musique.

La «figure charnière» est celle de Bach, dont la musique, tout en conservant un caractère indéniablement contrepointiste, présente aussi une harmonisation de plus en plus poussée. Les modifications techniques, ainsi que les variations de la notation, furent établies au fur et à mesure par les théoriciens et les experts, mais ces «secousses d'affaiblissement» successives ne résultèrent pas trop traumatiques pour l'auditeur commun, puisqu'elles s'exercèrent sur une matière préexistante. Pour parler grossièrement, c'est comme si on avait rajouté une âme harmonique à cet instinct mélodique qui s'était déjà largement stabilisé à travers une tradition séculaire.

Pour cette première typologie de situations, on pourrait dire qu'il n'existe pas vraiment deux phases, l'une où une certaine règle est établie, l'autre où elle se répand, s'ouvre et se fait interpréter par la collectivité. Le cadre est plutôt celui où une certaine règle est déjà naturalisée, et à partir d'elle des modifications se vérifient, d'une manière plus ou moins consistante, sans que cela détermine des chocs ou des rejets. Le point de départ est toujours un paradigme de normes, mais ce paradigme *présente une relation très fluide et osmotique avec la pratique et la vie de tous les jours d'une société, donc, à peu à peu, la règle se fait convention, la convention se transfigure en exigence naturelle et, ainsi, la reconnaissance et l'acceptation d'un tel système deviennent des actes partagés et communs.*

Cette dernière est la formulation accomplie de ce que nous entendons quand nous parlons d'intentionnalité collective par rapport à la musique. Il s'agit d'un sentiment collectif si fort qu'il peut amener un individu à réputer comme un geste naturel le fait d'exprimer ses impulsions musicales les plus simples (le sifflement d'une mélodie, par exemple) par les éléments du paradigme dans lequel «il est immergé» depuis sa naissance. Surtout, un tel sentiment suscite dans cet individu la conviction qu'il ne pourrait pas exprimer autrement son impulsion instinctive à la musique.

En seconde instance, *l'exigence naturelle et la convention, fixées dans l'intentionnalité collective, ont tendance à imposer des changements dans la règle de départ*; et ainsi de suite. C'est une relation de circularité, mais d'une circularité qui détermine aussi une évolution continue dans le temps: l'image la plus correcte serait alors celle d'une spirale qui avance, avec des oscillations continues, selon la ligne du parcours historique.

Il existe, ensuite, une autre typologie de situations que nous avons déjà évoquées: ce n'est pas une sorte d'action collective à déterminer, à plusieurs reprises, le bousculement vers un nouveau système, mais c'est l'acte réformateur d'un seul

compositeur, ou d'une série de compositeurs, opérant tous dans la même période. C'est la situation, bien évidemment, des mouvements qu'on définit par commodité d'avant-garde musicale, alors qu'on parle de phénomènes avec, désormais, un siècle de vie. Là il ne s'agit plus d'un changement graduel, mais d'un acte de rupture radicale, à la fois théorique et pratique.

Un compositeur se confronte avec la stagnation d'un certain paradigme, la tonalité, dans ce cas, et il recherche de nouveaux chemins. Comme on a déjà souligné, il ne faut pas croire que tous les compositeurs soient partis avec l'exigence *apriori* d'adopter un nouveau paradigme et d'entreprendre une révolution de conception musicale. Souvent, cet abandon radical de la tonalité était une conséquence inévitable et presque automatique d'une sensibilité artistique qui poussait vers de nouveaux domaines d'expression.

Quoi qu'il en soit, marquer une discontinuité signifiait, indéniablement, résister à la tendance généralisée de rester dans la tonalité et créer quelque chose de nouveau, avec de nouvelles règles. Ces règles, et la musique qui en dépend, sont pleinement compréhensibles par le compositeur même, ce qui est un constat banal. Le problème est que, très souvent, le passage de ce statut de quasi-solipsisme à celui de paradigme reçu et assimilé par la collectivité n'a pas lieu, pour les nombreuses raisons que nous avons déjà énumérées.

La règle pourra être transfigurée en synthèse musicale accomplie par un cercle d'experts, mais pour la plupart des auditeurs elle restera un élément aliène, pas plus qu'un jeu intellectuel, si elle est entrevue; si elle n'est pas aperçue, on pensera au contraire à l'absence d'une règle et à un chaos insensé. Il est important de remarquer que, même si on expliquait diffusément les principes d'un nouveau paradigme et les auditeurs étaient capables d'en avoir une compréhension minimale, on pourrait faire sortir la règle de son isolement, mais *cela ne serait pas suffisant pour lui assurer ce glissement de principe partagé exclusivement par le compositeur et son «cercle intime» à principe naturel et familier pour la contemporanéité, reconnu par l'intentionnalité collective.*

Un certain temps plus ou moins long serait nécessaire pour que la règle puisse être absorbée par la société et pour que le message musical puisse «donner pleinement ses fruits», avec la jouissance des qualités esthétiques ou de toute autre sorte de finalité artistique que le compositeur se propose. Mais, surtout, les nouvelles musiques auraient besoin d'une ouverture à la collectivité qui devrait être une conséquence d'un double

processus. D'un côté il serait nécessaire que les compositeurs ne s'abandonnent pas à des excès d'intellectualisme et se préoccupent davantage de ce que la musique doit représenter pour l'expérience esthétique effective: non seulement la préoccupation pour la phase préliminaire de l'idéation de systèmes normatifs raffinés et élaborés (et, malheureusement, de plus en plus byzantins et autoréférentiels), mais aussi le questionnement relatif aux modalités d'accueil des produits finaux de toute l'activité artistique.

De l'autre côté (ce qui est le facteur de loin le plus décisif), on aurait besoin d'une plus grande diffusion de musiques qui ne rentrent pas dans la tonalité savante du passé ou dans tous ces genres côtoyant d'une manière ou d'une autre le système tonal. Mais il faut aussi qu'il y ait un désir et un appel généralisés à cette plus grande diffusion, et ces derniers peuvent être suscités et stimulés par une éducation plus poussée à l'écoute et à l'effort de compréhension des typologies musicales les plus variées. Cette éducation devrait intervenir, bien-évidemment, pour toutes les formes d'art.

Il n'est pas exclu que, dans le futur, ces paradigmes du XXème siècle puissent connaître graduellement le même processus de naturalisation qu'ont suivi les systèmes du passé, et que l'écoute de ces œuvres puisse être partiellement normalisée (partiellement puisque un certain choc est un effet esthétique que plusieurs de ces œuvres sont censées provoquer, mais moins par leur langage constitutif que par leur qualité d'ensemble).

Après avoir parlé diffusément de la règle en tant qu'organisation du discours musical et en tant que modalité de réception de ce même discours, il nous reste à parler de la règle comme principe disciplinant une exécution correcte d'une œuvre musicale de référence. En d'autres termes, il est temps de s'occuper du problème de la conformité.

La règle et le problème de la conformité

Nous avons déjà anticipé le discours sur le rapport entre l'œuvre et ses exécutions en parlant du platonisme et, surtout, de la célèbre théorie de la conformité du nominalisme de Nelson Goodman. Vu qu'on est confronté au problème de la règle en musique, nous pouvons reformuler la question de la conformité de cette manière:

qu'est-ce qu'on est censé faire, en s'approchant d'une œuvre musicale, pour lui rendre justice? Quelles règles/consignes on doit suivre pour produire une instanciation qui soit correcte et d'un bon niveau artistique? Parmi les innombrables consignes d'une partition, lesquelles on doit privilégier?

Avant de proposer nos réponses à ces interrogatifs, résumons rapidement les solutions apportées dans les dernières décennies. Les réflexions et les productions relatives à la problématique de la conformité sont très nombreuses dans la philosophie analytique. Au-delà des nuances et des spécificités de chaque philosophe, nous voudrions nous concentrer sur deux thèses majeures: le nominalisme et le platonisme.

1- Le nominalisme, nous le rappelons, prévoit une base notationnelle à suivre et les productions sonores. La conformité théorisée par Goodman est un critère très strict: une partition demande d'être respectée à la lettre. Une exécution avec ne serait-ce qu'une seule fausse note perd la qualification d'«exécution», dans le sens qu'elle sort des «limites de tolérance et de validité» faisant d'une production sonore une véritable exécution d'une certaine œuvre musicale. L'œuvre n'est rien d'autre que l'ensemble des exécutions conformes qui ont été produites et seront produites dans le futur, ou, dit mieux, elle est le rapport entre les signes de la partition et toute instanciation correcte. Il ne faut pas aller au-delà de ces éléments concrets et individuels pour rechercher des entités abstraites: l'œuvre, en tant que «classe de conformité», équivaut à une collection, un ensemble d'entités concrètes et individuelles, à l'ensemble des possibilités des exécutions à partir du modèle notationnel offert.

2- Le modèle normatif platonicien prévoit qu'une certaine instanciation d'un type essaie de reproduire correctement ce type abstrait, en suivant certains critères, considérés ou pas comme de véritables normes selon les cas. Nicholas Wolterstorff, par exemple, associe clairement la notion de règle aux œuvres musicales.

Pour Wolterstorff l'œuvre musicale est un *kind*, mais un genre de *kind* très spécifique, un *kind* normatif: elle peut avoir des instanciations correctes ou incorrectes, contrairement à un *kind* comme «chose rouge», pour lequel parler d'instanciations correctes ou incorrectes n'aurait aucun sens¹⁸⁵. Le côté normatif est lié au respect du modèle de la structure sonore de l'œuvre, et ce modèle est certifié par la partition. Cette

¹⁸⁵ Cf. WOLTERSTORFF N., «Toward an Ontology of Artworks», *op. cit.*, p. 238 et suivantes.

dernière est une sorte de «mode d'emploi» avec des indications à suivre pour constituer une instanciation correcte et excellente.

Mais la difficulté est, justement, de déterminer qu'est-ce qu'une exécution correcte et qu'est-ce qu'une exécution excellente du point de vue artistique. Dans les paragraphes sur Goodman on a déjà montré à quel point la conformité et le respect de la partition peuvent se révéler des concepts flous et ambigus. Wolterstorff, à vrai dire, est conscient de cette difficulté et, à travers une longue analyse, propose plusieurs définitions possibles d'œuvre musicale et d'instanciation correcte¹⁸⁶.

Plutôt que de rentrer dans les détails des solutions qu'il présente, nous préférons parler des argumentations développées par Levinson à cet égard. Comme on a anticipé dans le chapitre 1, son point de vue sur cette question spécifique est pour nous d'un grand intérêt.

Pour Levinson l'exécution est un événement sonore qui essaie d'instancier l'œuvre musicale, c'est-à-dire qu'il essaie de reproduire la structure sonore de l'œuvre en suivant la volonté du compositeur, son acte indicatif de création. L'exécution, pour être considérée comme telle, doit parvenir à cette exemplification à un niveau raisonnable. Déterminer ce «niveau raisonnable» représente le cœur de la question.

La thèse qui a ouvert le débat dans le domaine analytique sur ce sujet est, on l'a dit, celle de Goodman: une instanciation d'une œuvre, pour être considérée comme telle, doit présenter une conformité parfaite à la partition, la moindre imperfection de notes la rendrait une non instanciation. Cela garantit la préservation de l'identité de l'œuvre par rapport aux instanciations/exécutions et *vice versa*, mais il s'agit d'un concept bien trop rigide. Tous les philosophes contemporains et postérieurs à Goodman ont essayé de réformer ce critère et d'en repérer d'autres moins contraignants et, surtout, moins éloignés de la pratique, moins théoriques et abstraits.

Levinson introduit de son côté une distinction conceptuelle et terminologique que Goodman n'avait pas prévue, celle entre l'instance et l'exécution: l'instance serait, pour lui, le rendu impeccable de l'œuvre, l'exécution un rendu avec certaines imperfections. Ce serait une manière de sauver théoriquement des exécutions de très grande valeur artistique présentant une ou plusieurs fausses notes, comme c'est souvent le cas dans la tradition musicale.

Imaginons une production sonore impeccable du point de vue technique et du respect des notes, mais très aride relativement à la sensibilité et à l'expressivité: il

¹⁸⁶ Cf. *ibidem*, p. 241 et suivantes.

faudrait quand-même parler d'une instance, vu que la lettre des notes est respectée. Si on avait à faire à une production remarquable par sa valeur interprétative et son intérêt artistique, mais avec certaines imperfections, il faudrait l'appeler «exécution» (de très grande valeur), non pas instance. Il pourrait aussi s'avérer le cas d'une production à la fois parfaite et inspirée: là exécution et instance coïncideraient.

Cette solution théorique nous paraît satisfaisante et, apparemment, la question semblerait résolue; mais, à notre sens, d'autres soucis émergent. Voilà ce que Levinson dit: «[...] toutes les exécutions de O [*l'œuvre*] ne comptent pas comme instances de O; beaucoup de tentatives pour exemplifier des structures S/ME [*structures des moyens d'exécution*], si ce n'est la plupart, échouent par quelques détails. Elles ne peuvent donc pas compter comme instances de O, mais elles *sont* des exécutions – à savoir des exécutions incorrectes. [...] Cependant, il n'y a pas d'*instances* incorrectes de O; les exécutions *correctes* de O sont des instances, il n'y en a pas d'autres»¹⁸⁷.

La conformité ne concerne pas simplement le discours, assez trivial, de l'exactitude des notes, mais tout ce qui est l'acte indicatif du compositeur: autrement dit, ses actes intentionnels, celle qui est la volonté de l'auteur. Les problèmes théoriques naissent de cet aspect car, déjà, il est très difficile de déterminer la volonté exacte de l'auteur et, surtout, il est encore plus difficile d'établir, parmi les innombrables versions d'une œuvre, laquelle serait la plus fidèle à cette volonté. L'introduction de ces considérations nous fait inévitablement glisser vers des questions de valeur. Voici un exemple: face à une indication comme *agitato*, qui pourra établir quelle version, quel interprète rendent au mieux le caractère *agitato* de ce passage? L'agitation est une agitation de temps, de sonorité, de timbre? Voilà un cas où il serait problématique de choisir entre les interprétations.

Levinson pourrait éventuellement avancer une contre-objection de ce genre: la question des propriétés esthétiques ne concerne pas la distinction entre exécution et instance, puisque «instance» n'est qu'une étiquette théorique pour désigner la conformité exacte aux notes écrites dans la partition. Plusieurs compositeurs se révolteraient vis-à-vis de cette conception: ils s'attendraient à ce que non seulement les notes, mais *toutes* les indications soient respectées. Une production qui présente toutes les notes exactes mais qui ne suit pas les autres indications serait à considérer comme

¹⁸⁷LEVINSON J., «Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?», *op. cit.*, p. 73.

une instance? Il est évident qu'il faut prévoir le respect de la partition en tout et pour tout.

Une autre contre-objection consisterait dans le fait de séparer nettement le suivi des qualités esthétiques du problème de la conformité d'une instance. En effet, les qualités esthétiques sont bien trop vagues et ont tendance à dépasser la lettre de la partition: déterminer des critères objectifs et précis pour savoir comment les rendre au mieux paraît une tâche impossible. Par contre, concernant «tout le reste», il semble possible de parvenir à une certaine réglementation. Si le fait d'interpréter une indication comme «*agitato*» semble demander un nombre infini de possibilités, le fait de suivre une indication de *legato* ou *staccato* paraît assez univoque. Donc, au bout du compte, une production qui est presque dénuée de tout rajout expressif supplémentaire mais qui respecte les liaisons ou les points pourrait être considérée comme une instance.

Néanmoins, nous voudrions montrer comme les difficultés sont loin d'être surmontées. Rien que, par exemple, une indication de *legato* ou *staccato* peut être suivie de différentes manières. Pour réaliser un *legato* ou un *staccato* au piano on peut choisir, selon les cas, d'utiliser davantage une partie du bras au détriment des autres: doigts, poignet, avant-bras, épaule. Le timbre sera toujours différent. Les effets de *staccato* ou de *legato* sont donc innombrables. Certes, un esprit philologique pourra établir quelle typologie de *staccato* s'adaptera mieux à une certaine époque et à un certain compositeur. Cependant, même dans le socle de ces précisions, les nuances possibles sont infinies, presque aussi nombreuses que les interprètes abordant l'œuvre en question.

Nous avons volontairement poussé ce discours à l'extrême: il existe tout de même des critères généraux permettant d'établir ce qui est licite et ce qui est clairement inacceptable. Le problème est que, si on prétend de fournir des critères rigides de conformité, on finira par échouer, parce que la pratique artistique détruit, par sa variété infinie, toute prétention de fixation théorique unilatérale.

Dans l'exemple du *legato* et du *staccato* qu'on vient d'évoquer, on ne pourra sûrement pas tolérer toute version possible: il y aura des versions qui, de toute évidence, sortiront du propos et seront inadéquates. L'œuvre ne peut pas prévoir un rapport fixe et linéaire avec seulement une instance spécifique, voire une famille, une typologie d'instances facilement assimilables. Si, par pure hypothèse conceptuelle, elle le pouvait, elle s'achèverait et mourrait en tant qu'œuvre d'art. Ce qu'elle dessine est

plutôt une vaste zone grise de tolérance, de possibilités interprétatives, dont les limites sont assez vagues.

Abbado et Bernstein offrent des interprétations complètement différentes des symphonies de Mahler, mais qui pourrait dire que l'une est correcte et l'autre ne l'est pas? Les deux chefs d'orchestre essaient de suivre les indications et valoriser les propriétés émergentes d'une manière qui, pour chacun, est la meilleure possible. Le problème théorique (et l'avantage artistique) est que de la même préoccupation d'être fidèle dérivent deux versions radicalement différentes.

Quelqu'un pourrait soutenir que tout ce discours est un «discours supplémentaire», un surplus qui ne concerne pas la réflexion philosophique. Une analyse philosophique se veut objective, alors qu'ici on rentre dans des évaluations subjectives: c'est une question de goût individuel choisir entre une version ou une autre. On pourrait affirmer alors, comme nous avons déjà prévu tout à l'heure, que l'identité de l'œuvre ne concerne que ses attributs structurels, c'est-à-dire les notes et, nous ajouterions, les liaisons, les accents, les déterminations de dynamique (*piano*, *forte*, etc.).

En réalité, le seul élément incontestablement objectif à notre sens est le respect des notes, c'est-à-dire l'acte de «jouer exactement les notes qui sont indiquées dans la partition, sans aucune variation ou accident». Tout le reste a déjà en soi une partie d'arbitre, même s'il faut faire des précisions: il y a plusieurs façons de rendre un passage *legato*, mais le «spectre des possibilités» est sans doute plus restreint et facilement délimitable que celui des versions d'un épisode *animato* ou *dolce*. L'explication la plus simple de cette différence est qu'un signe de liaison est une propriété plus technique et directe qu'une propriété de *tempo* ou une propriété émotive.

On dira peut-être que les propriétés comme les liaisons font partie intégrante de l'essence de l'œuvre, alors que les autres ne sont que des déterminations ultérieures? L'absurdité de cette hypothèse est évidente¹⁸⁸. Le problème est qu'à des propriétés telles que *dolce* ou *agitato* ne correspond pas quelque chose de clair, univoque et déterminé une fois pour toutes. Il s'agit d'une indication générale, d'un point de fuite vers un spectre de possibilités très ample, tendant à l'infini.

Or, cet «infini» ne doit pas être pris à la lettre, bien évidemment: les limites de l'œuvre sont finies mais, à l'intérieur de ces limites, les variantes, les nuances possibles sont infinies. Prenons, comme exemple clarificateur, l'espace mathématique qui sépare

¹⁸⁸ Ces questions seront largement approfondies dans le dernier chapitre.

deux nombres, disons 1 et 2: cet espace est clairement délimité, donc fini dans un certain sens, mais à son intérieur il peut être divisé indéfiniment et il est, en ce sens, infini.

Malgré toutes ces limitations, nous considérons comme valable la distinction de Levinson entre instance et exécution. La précision importante que nous y ajoutons est que le seul critère objectif et indiscutable pour déterminer une instance d'une œuvre musicale est l'exactitude des notes. Pour toute autre indication, il est impossible d'établir *apriori* un critère précis de *respect* de l'œuvre.

Pour avoir un cadre plus détaillé, voici, en conclusion, les différentes formes que peut assumer la règle à suivre pour la production d'une instanciation à partir d'une certaine œuvre musicale.

1- La règle de respecter les notes prévues par le compositeur. C'est la seule pour laquelle, on pourrait dire, il existe une univocité aussi bien pour la compréhension que pour la réalisation et la modalité de cette réalisation¹⁸⁹.

2- La règle de suivre les indications plus strictement techniques et sonores. Elle permet une compréhension univoque, mais une plurivocité de réalisations et de modalités de réalisation. Une liaison, par exemple, est univoque dans le fait de signaler «qu'il faut jouer *legato*» mais, quant à la réalisation et aux modalités de réalisation, le discours se complique en raison de plusieurs ambiguïtés.

Des notes liées peuvent sonner de différentes façons, et il est difficile d'opter pour l'une ou l'autre, à part les évaluations liées au style de l'époque et du compositeur. Ensuite, même décider de jouer plus avec les doigts, le poignet ou le bras (en parlant de piano), ou avec d'autres moyens (en parlant d'autres instruments), est un choix complexe. Rien de tout cela, normalement, est spécifié dans la partition, mais on voudrait souligner, d'or et déjà, que la musique même, si elle est bien analysée et comprise dans son aspect purement sonore, contient souvent une réponse à ce genre de problématiques.

¹⁸⁹ Nous distinguons la réalisation des modalités de réalisation puisque, par exemple, on peut réaliser une certaine note sans aucune attention particulière, et ce fait compte comme réalisation en elle-même: on peut jouer un LA simplement en appuyant un doigt sur la touche du clavier d'un piano. Mais on peut aussi réaliser une note avec une grande attention à toutes les spécificités possibles de touché, de nuances, de durée, etc.: là les modalités de réalisation entrent en jeu, et elles sont réglementées par les indications des propriétés structurelles et esthétiques. Pour chaque modalité de réalisation il faut prévoir certaines interventions techniques et physiologiques capables d'engendrer des effets déterminés.

3- L'ambiguïté devient encore plus radicale quand il s'agit de suivre des indications d'agogique ou de caractère, telles que *agitato*, *con espressione*, *moderato*, etc. La norme de réalisation de ces consignes prévoit, bien évidemment, une convergence d'aspects purement technico-sonores et d'aspects plus proprement intentionnels de la part du sujet interprétant. Pour rendre un passage expressif, il est nécessaire d'assurer, d'abord, une base sonore et technique d'une certaine qualité, façonnée selon certaines modalités. Ensuite, on «ajoutera» un engagement émotionnel¹⁹⁰.

En discutant cette question épineuse nous avons souvent fait allusion au problème de la nature des qualités esthétiques de l'œuvre musicale. L'une des difficultés consiste précisément dans le fait d'éclairer la relation entre propriétés acoustiques, propriétés esthétiques et apport intentionnel de la tension expressive du sujet.

Avant d'affronter directement ce sujet dans le dernier chapitre, il reste encore à préciser le rôle de la partition: est-ce que la normativité orientant la conformité de la production musicale s'appuie sur la partition prévue par le compositeur? Un philosophe comme Wolterstorff croit que oui: la structure sonore d'une œuvre est fixée dans une partition, avec les propriétés fondamentales à suivre, donc l'essence du *norm-kind* de l'œuvre est «certifiée» par la partition. Des philosophes d'influence platonicienne stricte ou large, comme Kivy ou Levinson, suivent cette conviction.

Pour terminer la partie sur les fondements concrets et objectifs de l'œuvre musicale, nous allons justement mettre en relation cette question centrale du chapitre 3 avec celles de la notation musicale et de la partition (et avec les différentes déclinaisons de la notion de règle que nous avons analysées).

¹⁹⁰ La séparation temporelle entre le fait d'assurer une base technique solide et le fait d'interpréter une œuvre est purement théorique. Dans le cas de musiciens d'un certain niveau, l'aspect technique et l'aspect interprétatif sont connectés à un tel point qu'il serait impossible de les isoler.

3.3 Partition et notation musicale

La partition pour Roman Ingarden et les critiques de ses contemporains

Roman Ingarden attribue une fonction très importante à la partition: elle serait le support schématique de l'œuvre musicale. En ce sens, il est possible de le rapprocher d'un philosophe comme Wolterstorff, bien que le facteur normatif ne soit pas si explicite dans le cas du penseur polonais.

Surtout, il est important de distinguer la position d'Ingarden du radicalisme typique des nominalistes: affirmer que la partition représente l'un des fondements matériels de l'œuvre musicale ne comporte absolument pas l'assomption de critères de conformité rigides. La notation musicale d'une partition est *approximative*, *schématique*, et il ne pourrait pas être autrement, vu le caractère naturellement vague de l'œuvre musicale, qui ne peut pas être fixée d'une façon univoque. Dans *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* on lit plusieurs fois des remarques attestant toutes les limites de ce genre de support (nous renvoyons à l'introduction générale de la thèse).

Le modèle notationnel suivi, par exemple, par une partition du XIX^{ème} siècle de la tradition savante occidentale essaie d'incarner l'essence schématique de l'œuvre correspondante de la manière la moins inadéquate possible. La partition, qui se présente comme un schéma, est une sorte de projection de cet autre schéma qui est l'œuvre musicale. Nous croyons qu'on puisse ainsi résumer avec efficacité la position d'Ingarden à cet égard.

Néanmoins, même cette conception «large et tolérante» ne sauve pas Ingarden de nombreuses critiques, qui lui furent adressées déjà de son vivant.

En effet, que ceci comporte une conformité large ou rigide, le fait d'assigner un rôle toujours déterminant à la partition et à la notation musicale tout court comporte l'exclusion d'un trop grand nombre d'«exceptions». En plus, il ne s'agit pas, à proprement parler, d'exceptions, vu que, du point de vue quantitatif, la musique de la tradition savante occidentale est minoritaire par rapport aux autres traditions de l'histoire de l'homme. Sans considérer que maintes typologies de musique du XX^{ème} siècle se sont «débarrassées» de la partition et de la notation musicale ou, dans d'autres cas, d'une *certaine* notation musicale traditionnelle.

Ingarden, comme on a vu dans le chapitre 2, conduit son analyse de l'œuvre musicale surtout en termes eidétiques, c'est-à-dire qu'il s'intéresse principalement aux caractéristiques essentielles et il fait souvent abstraction de questions concernant plus strictement le plan empirique. Le problème est de voir quelle application trouve sa thèse fondamentale de l'objet purement intentionnel dans les différents cas historiques.

Un penseur qui s'est posé une telle question est la musicologue polonaise Zofia Lissa, ancienne élève d'Ingarden. Lissa conteste la position de son ancien maître, et ses critiques ont le mérite de mettre l'accent de manière précise sur certaines difficultés effectives de la conception ingardenienne et de résumer avec efficacité les perplexités partagées par les nombreux experts qui s'y intéressaient à ce moment¹⁹¹.

Il est très important de reprendre ici ces remarques, puisque leur rayon d'application n'est pas seulement la partition mais, de façon plus significative, la conception même d'œuvre musicale comme objet purement intentionnel¹⁹². Vu que, dans cette thèse, on défend un modèle ontologique de ce genre, nous devons nous confronter avec des critiques qui, on le verra, semblent difficiles à repousser.

Selon Lissa, l'approche de son ancien maître n'a pas une validité universelle puisqu'elle est démentie par certains faits de l'histoire de la musique, relatifs surtout au XXème siècle. Dans la musique contemporaine, en effet, on peut repérer au moins trois genres d'œuvre musicale qui ne présentent pas toutes ces propriétés qu'Ingarden attribue aux œuvres musicales en général et qui en plus contredisent carrément plusieurs affirmations du philosophe polonais. Ces genres correspondent aux créations de la musique électronique et concrète, de la musique aléatoire et de l'improvisation¹⁹³.

Relativement à la musique électronique et concrète, Zofia Lissa souligne que l'œuvre n'a pas le support traditionnel de la partition, mais elle est enregistrée par le compositeur même sur un ruban magnétique, ce qui élimine le fameux problème de la présence de signes graphiques à interpréter et de l'énorme espace d'indétermination que ce système implique. En outre, l'intervention d'un interprète n'est plus nécessaire, car la réalisation concrète de l'œuvre est toujours assurée par un appareil spécifique.

¹⁹¹ Cf. LISSA Z., «Some Remarks on Ingardenian Theory of a Musical Work», in Graff P. et Krzemień-Ojak S. (éds.), *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, Warsaw, PWN, 1975, pp. 129-144.

¹⁹² Comme nous l'avons souligné dans l'introduction générale, les critiques adressées à la conception ingardenienne de la partition nous paraissent injustifiées, vu que le philosophe polonais insiste à plusieurs reprises sur les limites profondes et l'approximation constitutive de ce support.

¹⁹³ Une première remarque évidente à faire est que, à part le cas de l'improvisation, les autres genres sont nés dans une période relativement récente, et il est fort probable qu'ils n'étaient pas connus par Ingarden, ou, en tout cas, pas à suffisance, si on considère en plus que le philosophe polonais avait reçu une formation musicale très traditionnelle.

Ce dernier aspect a des conséquences remarquables: l'œuvre peut être rejouée indéfiniment, sans être soumise pour autant à des variations comme le sont les interprétations se basant sur une partition. Contrairement aux exécutions d'une œuvre traditionnelle, toutes différentes les unes des autres, une réalisation de la musique concrète vaut comme modèle immuable. En ce sens, elle préserve toujours intactes ses propriétés et satisfait toutes les intentions du compositeur, puisque c'est lui-même qui l'a enregistrée. La «nouveau ontologique» de ce cas, par rapport aux affirmations d'Ingarden, concerne principalement le rapport entre l'œuvre et ses instanciations.

Ce même rapport est révolutionné, dans un autre sens, par la musique aléatoire. Comme le remarque toujours Lissa, l'introduction de procédures aléatoires en musique, pouvant varier même considérablement d'un cas à l'autre, confère à l'interprète une liberté bien majeure que celle que lui concédait la musique traditionnelle, puisque l'exécuteur doit ouvertement apporter certaines propriétés de l'œuvre qui sont laissées indéterminées par la notation¹⁹⁴. On aura donc des exécutions qui peuvent être très éloignées entre elles, non seulement du point de vue des choix interprétatifs, mais aussi du point de vue de la composition et de l'ordre des formations sonores. Dans de telles conditions, il apparaît difficile de parler encore de l'œuvre musicale comme d'un objet purement intentionnel singulier. Le cas de la musique aléatoire est clairement opposé à celui de la musique concrète, mais ils posent tous les deux de sérieux problèmes à la théorie d'Ingarden.

La persistance d'un seul objet purement intentionnel semble remise en question aussi dans le cas de plusieurs genres d'improvisation, que ce soit pour la culture européenne ou, surtout, pour celles extra-européennes. Zofia Lissa ne veut pas faire référence seulement à cette variabilité dérivant à un certain type de musique du fait qu'il manque un support écrit. La musicologue polonaise pense plutôt à ces situations où la pratique de jouer ou de chanter ne suit pas une production artistique toute faite, mais se conforme dans les grandes lignes à des modèles généraux et stéréotypés.

Il est important de remarquer que toutes ces objections ne se limitent pas exclusivement aux aspects les plus spécifiques de la théorie ingardenienne, mais qu'elles mettent en discussion l'approche méthodologique même du philosophe polonais. Ce que Lissa conteste est, à l'origine, la conviction (qui ne caractérise pas uniquement Ingarden, bien évidemment) de la validité d'une recherche ayant pour but

¹⁹⁴ Dans plusieurs créations de Cage, Maderna et Berio on prévoit que les musiciens arrangent certains fragments, en décident l'ordre d'exécution ou complètent carrément certains passages en improvisant des motifs.

l'individuation d'une essence universelle des œuvres musicales. Son idée est, au contraire, qu'un travail de ce genre conduit seulement à des résultats relatifs et provisoires, prêts à être remis en question à chaque passage historique successif¹⁹⁵.

Réponses d'Ingarden aux critiques

Les observations de Lissa ont un caractère moins philosophique que musicologique et historique, ce qui est logique, vu le caractère de sa spécialisation. Ingarden, au contraire, revendique toujours l'emprunt éminemment philosophique de sa théorie: sa méthode eidétique, on l'a dit, vise les essences et les propriétés fondamentales des objets et ne se préoccupe pas de formuler des sortes de prévisions factuelles. Sa conviction est donc qu'une telle approche ne peut pas être réfutée par la simple apparition de cas «imprévus» au cours de l'histoire.

Dans le domaine de l'ontologie tout relativisme historique doit être repoussé, et cela même en parlant d'œuvres d'art. Certes, des cas singuliers et, pour ainsi dire, *borderline*, surgiront toujours, mais ils se positionneront, justement, aux limites extrêmes des catégories essentielles et ne pourront jamais, par leur seule présence individuelle et exceptionnelle, modifier radicalement la connotation de ces mêmes catégories.

Cette défense d'Ingarden a un caractère général et essaie surtout de répondre à la remise en question de la validité de sa méthode eidétique. Cependant, dans une réponse plus directe, il repousse aussi les critiques plus spécifiques¹⁹⁶.

1- Concernant la musique électronique et concrète, il n'est pas exact de soutenir qu'il existe une sorte de coïncidence entre l'œuvre et l'exécution. La présence d'un enregistrement direct sur un ruban magnétique et l'absence d'un support notationnel rendent apparemment univoque le rapport entre les deux, mais ce n'est qu'une apparence. Les réalisations sonores du même enregistrement, bien que le support physique soit identique, présentent nécessairement d'infimes différences, qui peuvent dépendre d'aspects accidentels liés au fonctionnement de l'appareil électromagnétique.

¹⁹⁵ Cette position de Zofia Lissa est analogue à celle que Morris Weitz, dans un tout autre contexte de recherche, théorise à propos de l'impossibilité de formuler une définition du concept d'art qui soit exhaustive et définitive, en raison de l'ouverture et de la fluidité totales qui le caractérisent. Cf. WEITZ M., «The Role of Theory in Aesthetics», *op. cit.*

¹⁹⁶ Cf. INGARDEN R., «Bemerkungen zu den Bemerkungen von Professor Zofia Lissa», traduction allemande de Starzeński A., in *Studia Filozoficzne in Übersetzungen*, n° 4, 1970, pp. 351-363.

Mais, plus profondément, le fait que chaque exécution ait forcément lieu à des moments ou des endroits différents détermine des changements qui ne sont pas sans importance d'un point de vue ontologique.

Les exécutions donc, même dans ce cas extrême, seront distinctes qualitativement, non seulement numériquement. Le rapport entre l'œuvre et ses exécutions reste toujours un rapport entre un objet intentionnel unique et une pluralité de processus sonores réels: les seconds sont pleinement déterminés, mais avec des variations dans les conditions extérieures de reproduction, le premier est au moins partiellement indéterminé.

2- Dans la musique aléatoire rien, selon Ingarden, ne remet sérieusement en question sa théorie. Il suffit juste de comprendre quel est le rôle de la partition. Un fait incontestable est que, dans ce cas, elle n'indique pas exclusivement une formation sonore, mais une classe entière de formations possibles, parmi lesquelles l'interprète doit faire son choix. On ne parlera pas d'une seule œuvre, mais d'une multiplicité d'œuvres potentielles. Lorsque, selon les choix de l'interprète, on assiste à des exécutions même très différentes entre elles, il faudra les interpréter comme des exécutions d'œuvres différentes qui, simplement, sont notées dans la même partition. Le rapport entre les exécutions et une certaine œuvre précise (une certaine option d'œuvre) reste le même décrit dans la théorie de base d'Ingarden, dans le sens qu'en regroupant les exécutions qui suivent le même schéma structurel choisi parmi d'autres, on retrouvera le cadre traditionnel d'une œuvre et de son horizon d'exécutions possibles.

3- Concernant l'improvisation, Ingarden admet sans doute que, dans certains cas, il est impossible de repérer la permanence d'une même œuvre identique à travers une multiplicité d'exécutions. Mais, une fois de plus, la particularité de ce cas ne constitue pas nécessairement un problème pour la conception de l'œuvre comme objet purement intentionnel. On ne peut pas soutenir que dans l'improvisation l'œuvre et l'exécution coïncident puisque, même si l'idéation et la réalisation concrète sont presque simultanées, il subsiste dans l'ensemble du processus un moment créatif par lequel l'improvisateur fait référence à un objet intentionnel. Ensuite, l'impossibilité de retrouver une seule œuvre dans une pluralité d'exécutions ne représente pas un problème insurmontable pour la position d'Ingarden, étant donné qu'il s'est toujours

occupé de la question de l'identité de l'œuvre musicale comme un problème particulier. Il n'a jamais voulu affirmer que le fait de retrouver la même œuvre dans chacune de ses exécutions était une marque essentielle d'une œuvre musicale au sens général.

On pourrait concevoir l'idée qu'une improvisation unique, constituant un processus impossible à répliquer, corresponde à une œuvre unique ayant comme seule référence cette instanciation. Malgré ces limitations, cette «œuvre» *sui generis* n'en serait pas moins un objet purement intentionnel. En plus, comment affirmer sans crainte d'être démenti qu'on ne peut pas répliquer une certaine improvisation simplement parce qu'elle est un processus ponctuel? A part le constat banal qu'on pourrait l'enregistrer et essayer de la reproduire, il serait possible qu'un musicien aux qualités extraordinaires y assiste, qu'il soit capable de s'en souvenir parfaitement et qu'il la rejoue par la suite. D'une telle manière il existerait déjà deux instanciations d'un même modèle.

Ces réponses d'Ingarden ne sont pas entièrement satisfaisantes. Elles n'annulent pas l'impression qu'adapter l'élément de la partition à des réalités musicales si éloignées de la musique savante traditionnelle soit une tâche très ardue. Surtout, elles n'effacent pas la sensation que la théorie de l'objet purement intentionnel en tant que telle ne réagisse pas très bien à la preuve de ces cas exceptionnels: les modifications qu'elle doit subir sonnent forcées, les explications se révèlent laborieuses.

Nous voudrions essayer de reprendre à notre tour ces objections décisives et formuler des réponses. Mais, avant tout, nous voudrions relativiser la fonction de la partition même en relation à la tradition de la musique savante occidentale, pour montrer à quel point il est insuffisant de fonder l'œuvre musicale exclusivement sur elle et sur les unités sonores de base.

Les unités structurelles d'une œuvre musicale et la partition

Nous avons parlé plus haut d'«unités originaires» pour décrire des impulsions, des instincts innés de l'être humain qui le pousse à émettre des sons, à leur transmettre une certaine tension et à les organiser dans une continuité qu'on peut appeler «musique» (proto-musique dans les cas les plus simplistes).

Ces tendances originaires, par adaptations et raffinements successifs, vont constituer la base, la grammaire essentielle des paradigmes musicaux que l'histoire

nous a faits connaître. À ce niveau, nous avons parlé d'«unités musicales fondamentales ou de base» d'un certain système.

Si, comme nous le croyons, les œuvres musicales de notre tradition savante sont le résultat de cette création que nous avons définie comme «choix et délimitation» à partir d'un matériau de départ, un chef d'œuvre de Mozart ou de Chopin sera constitué par une combinaison spécifique des unités de base de la période historique de référence. Cette combinaison est le produit, à la fois, d'un certain taux de convention et du génie créateur du compositeur en question: ce dernier façonne et dispose un matériau connu en suivant l'inspiration de sa personnalité artistique.

Si on veut, l'originalité d'une œuvre (où le génie du compositeur se réfléchit) ne réside pas tellement dans ses unités atomiques constitutives, mais dans leur disposition et dans les rapports qui se créent entre elles (on le verra mieux à la fin de ce travail). Nous appelons les éléments sonores fondamentaux d'une œuvre musicale «unités musicales structurelles»; elles sont, au bout du compte, les composantes atomiques prises «avant» leur «entrée dans le mouvement, dans le *tempo* du morceau et dans toutes ces relations présupposant l'intervention massive d'une intentionnalité d'ordre supérieur»¹⁹⁷. En ce sens, on pourrait affirmer qu'elles dépendent presque d'une certaine opération d'abstraction. De telles unités sont, pour nous: les notes avec leur durée, les accords (c'est-à-dire la superposition de notes individuelles), les rapports rythmiques et les silences.

Concernant l'harmonie, l'«aura» qu'elle confère à un accord de notes, voire même à une note individuelle, dérive d'une influence historique déterminée. Elle serait à exclure des unités structurelles d'une œuvre musicale? Non, nous pensons qu'il est nécessaire de l'insérer car les œuvres de notre tradition savante ont été justement écrites en présupposant un «regard» et une «oreille» harmoniques. Les formations marquées dans une partition prétendent une telle lecture, et cela non seulement dans les rapports entre elles, mais aussi dans leur singularité, puisque une note ou un accord doivent déjà vibrer dans un sens harmonique et s'insèrent dans la logique de l'ensemble.

Mais, justement, comment se pose la partition par rapport à tout ce discours? Il est évident qu'elle est très importante pour préserver la volonté du compositeur et en

¹⁹⁷ Par «intentionnalité d'ordre supérieur» nous entendons celle qui intervient dans la reconstruction d'éléments plus évolués que de simples notes individuelles ou des superpositions verticales de notes (des accords). Il est évident que même dans le cas d'une note singulière on présuppose l'intervention de l'intentionnalité, car elle possède une durée et elle résonne dans le temps. Mais au niveau des notes individuelles on ne peut pas retrouver ne serait-ce qu'un fragment d'idée de l'œuvre entière. En ce sens, de telles unités «précèdent» le niveau où l'intentionnalité intervient et connecte les différents éléments dans la forme globale.

empêcher les déviations. Mais est-ce qu'elle représente un véritable fondement d'une œuvre? La réponse, pour nous, est négative, et elle est la conséquence directe de toutes nos argumentations de ce chapitre. Le fondement matériel, concret de l'œuvre est précisément dans ces unités originaires et dans tous ceux qu'on a appelés «plans intermédiaires», certifiés par l'intentionnalité collective: la partition n'est qu'un récapitulatif de la conformation spécifique que ces unités assument dans une certaine œuvre musicale.

Cette considération pourrait être accusée de naïveté, pour la raison suivante: la partition n'est que la traduction matérielle d'une certaine notation musicale, et c'est la notation qui compte et qui est le véritable fondement d'une œuvre. Le fait de se débarrasser physiquement des contraintes d'une partition n'est qu'un geste superficiel, un artifice, puisque les unités musicales restent strictement ancrées dans la forme rigide de notation du système de référence.

La notation (sur une portée, dans le cas de la tonalité) est ce qu'on traduit dans la forme écrite d'une partition; quand on parle de «partition», on fait plutôt allusion à la forme de notation que cette partition exprime. Donc, si on conteste les limites d'une partition, cette contestation est plus radicale que ce qu'elle n'en a l'air, puisqu'elle remet en question les limites et les rigidités de la notation même se cachant derrière une partition.

Le refus d'une partition n'est donc pas suffisant, car on pourrait éliminer le support physique en papier mais garder la forme écrite, la forme notationnelle de l'œuvre en question comme gravée dans notre esprit. C'est comme si on avait une partition mentale qu'on peut réécrire à tout moment. Il est évident qu'une critique à la partition est forcément une critique aux limites de la notation musicale traditionnelle.

Pour affronter au mieux cette problématique, nous devons nous interroger sur le rapport entre la notation, la partition et les unités structurelles d'une œuvre.

Ce rapport peut être interprété de plusieurs façons:

1- D'abord, on pourrait argumenter que le fondement des unités structurelles et, donc, de l'œuvre même est, *littéralement*, dans la partition, c'est-à-dire dans la partition comme objet physique. L'absurdité de ce réalisme extrême, on l'a dit, a déjà été dénoncée, entre autres, par Ingarden lui-même. Ce n'est pas la peine de s'arrêter ici sur cette hypothèse.

2- On pourrait soutenir que ces unités se fondent sur les signes notationnels qui les symbolisent. Cette hypothèse n'est naïve qu'en apparence ou, en tout cas, elle l'est moins que la précédente, car la tendance à faire coïncider les unités musicales avec les signes graphiques qui les désignent est bien plus enracinée dans notre inconscient qu'on pourrait le croire.

A partir du Moyen Âge, la notation de notre tradition tonale s'est affirmée par des phases successives qui ont conduit à la fixation d'un système de clés, portées et cercles de différentes formes désignant les notes, leur durée et leur hauteur. Comme on avait dit relativement à la naturalisation des paradigmes musicaux, nous avons tendance à *associer la musique et les sons à cette forme notationnelle*, et cela non seulement dans le sens que nous serions incapables de transcrire une idée musicale autrement qu'à travers ces modalités graphiques, mais aussi que *nous pensons la musique sous cette forme, nous évoquons les accords et les formations sonores par l'ensemble des signes graphiques qui les indiqueraient dans une partition*. Cela, bien entendu, ne concerne que les musiciens et, plus en général, ceux qui savent lire la notation traditionnelle.

Cette dernière considération paraît banale, mais elle suscite une réflexion supplémentaire, c'est-à-dire que la capacité de lire les notes peut se révéler une «arme à double tranchant». C'est un avantage technique et expressif qui peut néanmoins amener à une déformation mentale consistant à surestimer la notation et ne pas distinguer la musique de cette manière spécifique de la noter.

Un tel danger semblerait concerner uniquement les esprits les plus naïfs, mais ce sont surtout les plus experts qui, par la «pratique assidue» de la matière, ont la tendance à *faire coïncider le matériau musical avec la symbolique graphique d'une certaine notation et à réputer que l'une est essentielle à l'autre*. C'est une tentation presque inconsciente, dérivant de l'habitude et de la pratique continues: il est certain que, suite à une réflexion plus attentive, ce malentendu peut être évité. Mais il reste tout de même présent comme automatisme intellectuel.

3- À part cette tentation plus grossière, il en existe une autre, plus difficile à mettre entre parenthèses: l'idée que la musique d'un certain paradigme ne puisse être exprimée que par un système notationnel spécifique, et par aucun d'autre. Or, il est évident que dans l'histoire de la tonalité l'évolution de la grammaire de référence procéda en parallèle avec le façonnage de la notation, jusqu'à la version finale qu'aujourd'hui nous tous connaissons. Cependant, *la notation est le résultat d'un choix*

arbitraire comme le sont le choix du matériau compositionnel de base et le choix de la règle gérant ce dernier. Une notation se stabilise et devient universelle suite à la preuve des siècles, puisqu'elle résulte la plus commode et, surtout, elle est jugée comme la plus adéquate ou, plutôt, comme la moins inadéquate à «s'approcher de la vérité», à exprimer la musique et toutes ses subtilités. Pourtant, il n'existe aucune nécessité à la base du rapport entre un paradigme musical et la notation qui s'est affirmée pour le désigner.

4- La seule hypothèse raisonnable qui reste est que le rapport entre des unités musicales et une notation est *arbitraire*. La première conséquence est que *ces unités pourraient aussi être exprimées autrement sans que cela ne change en rien leur nature et leurs prérogatives*. En d'autres termes, il faut faire un effort mental et séparer ces unités de leur forme notationnelle: dans un certain sens, elles précèdent cette forme. Suite à une telle opération, il devient très difficile de les imaginer, vu qu'elles ne se réduisent ni aux signes graphiques que nous pouvons visualiser mentalement, ni à la forme qu'elles assument quand elles vibrent dans l'espace, ni à celle qu'elles manifestent quand nous les faisons résonner dans notre intériorité. D'où le côté de limite conceptuelle, d'ineffable propre à la nature schématique de l'œuvre musicale et des unités structurelles sur lesquelles elle s'appuie.

Pour avoir une preuve de ce fait, il suffit de penser que, même en ne connaissant pas une œuvre (et donc sa partition), un musicien serait capable d'en reconstruire une idée schématique mentale. Mais, en allant au-delà de la partition, on peut ajouter qu'il existe toute une catégorie d'individus qui ont une oreille musicale (souvent ils pratiquent la musique *pop*) et qui sont capables de repérer les notes, les rythmes, les fonctions harmoniques, les cadences, les tonalités, etc. sans savoir lire une partition et, par conséquent, codifier leur connaissance pratique. Certes, il n'est pas sûr qu'ils comprennent toutes les nuances d'une œuvre plus élaborée de la musique savante, mais ils pourront en saisir quelques aspects parmi les autres. Cela veut dire que les formations sonores leur parlent, sont significantes pour eux, sans qu'ils savent les codifier dans une notation ou, en tout cas, dans la notation traditionnelle.

Précision d'une notation musicale

Une autre question à affronter est celle de la précision et de l'exhaustivité d'un système notationnel. Le système occidental traditionnel de notation a souvent été critiqué en raison de sa nature trop vague et approximative: il ne serait pas en mesure d'exprimer toutes les nuances d'une œuvre et de faire comprendre complètement la volonté du compositeur. Pour cette raison, on a expérimenté d'autres systèmes: les essais de John Cage en sont un bon exemple.

Mais la question est de savoir si une notation tout court, pas spécialement la notation traditionnelle, pourrait restituer fidèlement tous les aspects d'une œuvre. Cette prétention est en soi une absurdité: l'œuvre musicale, selon la perspective ingardenienne que nous partageons, est une entité schématique, donc il n'en existe pas une version précise, univoque et pleinement déterminée. Il est évident qu'une partition ou, plus en général, un quelconque support notationnel ne peuvent pas être précis et unilatéraux. En ce sens nous disons qu'une partition est une bonne *approximation* de la nature schématique de l'œuvre musicale.

Toutes ces considérations, cependant, ne doivent pas représenter une excuse et une «absolution» pour le caractère vague et pour l'imprécision d'un système notationnel et d'une partition. Partitions et notations peuvent toujours être améliorées, mais nous voudrions soutenir que cette amélioration va moins dans le sens d'une spécification ultérieure de la structure de l'œuvre et de ses propriétés que de l'indication de celle que, selon le compositeur, serait la meilleure interprétation possible.

Nous ne diminuons pas l'importance de la partition: elle est le moyen principal pour revenir à l'œuvre et s'en souvenir. En plus, nous ajoutons que, malgré toutes les critiques qu'on puisse lui adresser, la notation occidentale se révèle tout de même assez précise par rapport à ses homologues d'autres traditions. Nous pensons simplement que l'importance de la notation et de la partition dans notre tradition est équivoquée, et cela principalement à cause d'une certaine culture du XIX^{ème} siècle, dont Ingarden même subit encore l'influence.

Au fur et à mesure que le processus de composition devenait plus lent et laborieux, l'importance de s'appuyer sur l'écrit pour retenir les fragments du travail d'élaboration augmentait. Nous dirions même qu'elle augmentait avec l'importance de l'«autographe», du manuscrit qui scellait la volonté origininaire du compositeur, une volonté qui s'imposait elle aussi de plus en plus sur l'arbitre de l'interprète. Pourtant, il

serait erroné de superposer l'*intentio auctoris* à l'*intentio operis*: la partition, à part son utilité pour empêcher que l'œuvre tombe dans l'oubli, a le rôle de fixer la volonté de l'auteur par ses nombreuses indications techniques et expressives.

Le fait que les indications techniques viennent du compositeur même est un phénomène qui s'est affirmé relativement tard. Johann Sebastian Bach, à part quelques rares exceptions, nous a laissé des partitions complètement dépouillées. Néanmoins, les traités de l'époque nous témoignent d'une pratique exécutive très riche et variée: juste, les interprètes se basaient sur des conventions et jouissaient d'une grande liberté. Le cas le plus éclatant est représenté par l'ajout des agréments, qui ne sont pas toujours présents dans la partition. Il faut en conclure qu'une partie consistante des clés interprétatives des œuvres n'était pas confiée à la partition, car elle était une sorte de patrimoine collectif de connaissances musicales partagé par les hommes de l'époque.

Le refrain commun dans le monde musical est qu'il faut respecter la partition le plus possible à la lettre et qu'il faut y revenir constamment pour être fidèle à l'œuvre. Notre conviction est que l'œuvre se retrouve déjà au niveau le plus basique, celui des unités sonores, leurs conformations et leurs rapports réciproques: ses qualités essentielles telles que le tragique, le gai, le mélancolique, et même le mouvement qui la traverse et qui se traduit dans un certain *tempo*, sont inscrites dans cette succession précise de conformations créée par le compositeur. La preuve est que la musique de Bach, bien qu'elle manque de toutes ces indications auxquelles la tradition romantique et post-romantique nous ont habitués, fait transparaître ses qualités fondamentales par la simple présence des notes écrites.

Voici un exemple (Image 3.1) tiré de la Suite Anglaise n. 2 pour clavier de Bach: on peut y voir la Sarabande, qui est une danse lente. À part les notes, il n'y a aucune indication. On pourrait idéalement ajouter des liaisons à toute la ligne thématique de la main droite, pour obtenir des phrases coulées. Au début, on pourrait sans doute écrire *piano*, suivi peut-être d'un *mezzoforte* à la mesure 3, où le dessin s'intensifie: on pourrait même marquer «expressif» ou «méditatif»; et ainsi de suite.

Mais toutes ces précisions peuvent être déduites de la musique même, des conformations sonores: l'âme sonore de la pièce nous amène naturellement à prévoir ces propriétés dynamiques et agogiques, puisqu'elles sont inscrites dans ces choix spécifiques du compositeur. De la présence, de l'aura individuelle de chacune de ces conformations nous vient une sorte de contrainte à diriger notre interprétation dans une

certain direction: c'est comme si on se faisait conduire par la musique vers sa connotation la plus naturelle.

Sarabande.



The first system of the Sarabande score, showing the beginning of the piece in 3/4 time. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat. The music starts with a series of chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.



The second system of the Sarabande score, continuing the melodic and harmonic development. It includes a repeat sign and a fermata over a chord.



The third system of the Sarabande score, showing further melodic ornamentation and harmonic progression.



The fourth system of the Sarabande score, ending with a double bar line and repeat dots. A fermata is placed over the final chord.

Les agréments de la même Sarabande.



A series of five staves showing various ornaments and decorative passages for the Sarabande. The first staff shows a simple melodic line with a fermata. The subsequent staves show increasingly complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and trills, demonstrating different ways to embellish the original melody.

Image 3.1

On sait que la troisième mesure est plus intense car la musique nous «demande» d'être plus intense, on sait qu'il faut jouer lié puisque la conduite mélodique l'«exige». Certes, il n'existe aucune interdiction à rechercher d'autres suggestions, d'autres voies: mais, dans ces cas, aux oreilles des auditeurs doués d'un instinct musical ces solutions sonneraient étranges et dictées par une volonté de surprendre ou, pire, par un caprice d'interprète.

L'objection possible serait que cette musique baroque, du point de vue des contrastes et des dynamiques, est bien plus linéaire que, par exemple, la musique romantique. Cela n'équivaut pas à affirmer que la musique baroque serait monotone, mais que sa poétique se base sur d'autres aspects: il existe des contrastes de dynamique et de caractère, mais ils se donnent sur des périodes musicales plus amples.

Une phrase, un épisode accomplis peuvent être en contraste avec l'épisode et la phrase qui les précèdent ou les suivent: il est rare qu'il y ait des micro-contrastes à l'intérieur d'une phrase délinée. Pour cette raison, les *crescendo* et les *diminuendo* trop fréquents et accentués sont considérés comme quelque chose de mauvais goût, comme une violence faisant sortir du style et de l'esprit de l'époque. La musique romantique, au contraire, vit d'exagérations, d'impulsions rapides, de tensions et de relâchements soudains: est-ce que pour elle les indications dans la partition joueraient un rôle indispensable? Nous voudrions soutenir que même dans le cas d'une musique très nuancée et riche de reliefs, ces nuancements et ces reliefs sont déjà inscrits dans la structure sonore, ils sont une évidence indépendamment du fait que des signes graphiques ou des périphrases les indiquent ou pas.

Pour prouver cette thèse, nous voudrions évoquer une situation paradoxale, comme les philosophes analytiques aiment le faire. Imaginons que toutes les partitions et tous les enregistrements de la Vème Symphonie de Beethoven disparaissaient: il nous resterait, malgré tout, une connaissance partagée de cette symphonie. Les connaisseurs et, surtout, les chefs d'orchestre continueraient à garder une connaissance précise de l'œuvre. Nous concédons, néanmoins, que si quelqu'un la réécrivait, l'œuvre pourrait perdre certaines de ses indications techniques, car il est simplement impossible de se souvenir de chaque détail. Cependant, on pourrait en conclure que l'œuvre n'existerait plus? Personnellement, nous répondrions que l'œuvre existerait toujours, pourvu que ses qualités esthétiques essentielles soient préservées. Certes, si quelques indications et même quelques notes avaient changé, la volonté de Beethoven serait partiellement trahie: mais *l'émergence des qualités profondes ne peut pas être compromise par des*

modifications minimales de notes ou d'autres signes isolés, car elle est liée au cadre d'ensemble, à la totalité de l'œuvre. Il n'est pas exclu, en plus, qu'un jour quelqu'un doué d'une grande sensibilité puisse ré-établir ce qui manque ou ce qui est altéré.

Bref, les indications d'une partition sont, dans la majorité des cas, *des explicitations ultérieures, des soulignements de quelque chose qui, en soi, est déjà présent.* Les unités sonores structurelles d'une œuvre constituent son véritable fondement et précèdent la partition et la notation conventionnelle, dans le sens qu'elles subsistent prioritairement dans ce qu'on peut appeler vaguement un partage collectif et, plus spécifiquement, l'intentionnalité collective. À partir de la connaissance et de la naturalisation d'un paradigme musical, une œuvre comme la Vème Symphonie de Beethoven est «possédée» en tant que patrimoine collectif.

Si la partition comme préservation de l'essence et de l'identité d'une œuvre a un rôle fondamental, il faut tout de même refuser un discours trop unilatéral sur le fait qu'elle représente un fondement d'une œuvre au même titre que les unités structurelles de celle-ci: ce qui préserve, en d'autres termes, n'est pas nécessairement aussi ce qui fonde.

Nous avons assez discuté du rapport de la partition et de la notation avec l'œuvre musicale. Il nous reste à préciser de quelle façon les indications d'une partition ne sont pas uniquement des explicitations de propriétés techniques et esthétiques des unités structurelles, mais peuvent aussi se révéler des indications interprétatives de la part du compositeur.

La partition et la volonté du compositeur

On a expliqué comme, à notre sens, les indications, même quand elles sont présentes de façon copieuse, sont des précisions ultérieures, des mises en valeur et des accentuations de quelque chose qui est déjà inscrit dans la musique. Or, cela n'est pas toujours vrai: la plupart des indications reprennent et précisent des qualités essentielles et sont, donc, coessentielles (mais pas essentielles par elles-mêmes); d'autres, par contre, sont un surplus. Les premières sont une élucidation de propriétés technico-sonores (liaisons, dynamiques, points, etc.) ou esthétiques (*dolce, cantabile, mélancolique, etc.*), les secondes sont plutôt l'expression d'une sensibilité de l'époque de l'œuvre ou de la volonté du compositeur.

Ces dernières sont souvent identifiables avec des remarques techniques de la part

du compositeur répondant à son idée de l'interprétation la meilleure possible. En ce sens, elles devraient faire l'objet moins d'une évaluation ontologique sur le statut de l'œuvre musicale et ses propriétés que d'un intérêt philologique de reconstruction de la volonté du compositeur, de son goût, des influences historiques, etc. L'erreur serait de trop idéaliser les compositeurs, surtout les grands, car, à part leur génie indéniable qui est, on peut le dire, absolu, ils sont tout de même influencés par leur époque et ils en résumement au mieux le goût.

L'intérêt de connaître les partitions et les manuscrits originaux est lié à la possibilité de comprendre l'intention de l'auteur et la logique de ses choix. Le point que nous contestons est que l'interprétation se rapprochant le plus de cette intention soit la meilleure possible¹⁹⁸. La philologie est fondamentale, mais à notre sens dans les derniers temps elle sort de son champ, essaie de se substituer à l'art et de lui dicter sa loi. D'où la pédanterie de ces musiciens et critiques qui remarquent, par exemple, qu'une exécution d'un grand musicien «ne restitue pas véritablement l'esprit d'une œuvre» car ne respecte pas assez fidèlement la partition.

Si l'esprit profond, la «qualité métaphysique» d'un nocturne de Chopin est une certaine déclinaison de la mélancolie, l'interprétation de Rubinstein est magistrale précisément si elle réincarne cette mélancolie, peu importe si le phrasé n'est pas respecté à la lettre. Cette conclusion est une conséquence de notre interprétation assez radicale du principe qu'une œuvre est indépendante de son auteur.

Nous pourrions nous appuyer sur un grand nombre d'exemples pour soutenir notre thèse. La pédale de Chopin donne toujours quelque chose en plus à sa musique, mais elle est souvent marquée dans la partition avec parcimonie, et dans certains cas elle est presque absente alors que, au contraire, la tentation serait d'en rajouter pour obtenir des sonorités plus coulantes. Dans l'image 3.2 on peut voir le début de l'une des œuvres les plus connues du compositeur polonais, la Ballade n. 1 pour piano. À part les premières mesures, il n'y a aucune indication de pédale de résonance. On pourrait croire que Chopin ne marque rien puisqu'il sous-entend une application analogue dans le reste de la page, mais ce fait est démenti par les innombrables circonstances où il est incroyablement précis et détaillé, contrairement à des auteurs comme Liszt ou Schumann, qui laissent une grande liberté à l'interprète à cet égard.

¹⁹⁸ Ingarden discute ces questions dans INGARDEN R., *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, op. cit., pp. 169-175. Il parvient à des conclusions analogues aux nôtres. Il conteste aussi cet autre mythe selon lequel les exécutions d'un compositeur de ses propres œuvres représenteraient les références fondamentales pour tous ceux qui s'approchent d'elles. Au contraire, elles sont des versions individuelles comme les autres: elles ont une grande importance du point de vue philologique, mais c'est un autre discours.

BALLADE I.

Chopin, Op. 23.

Largo.
f pesante
dim.
p

Moderato.
p dolce
ritenuto

Edition Peters. 6216 279

Image 3.2

5

poco cresc. 6 6 6

a tempo *p* *cresc.*

agitato

sempre più mosso

più f

poco a poco meno f

280

Image 3.3

En plus, les signes de pédale réapparaissent soudainement au début de la deuxième page, sur une harmonie de La majeur (voir la première mesure de l'Image 3.3), pour se présenter par la suite avec régularité jusqu'à la fin.

Il est clair qu'on est en présence de la volonté de créer un effet très spécifique, prévoyant, entre autres, un contraste net entre l'introduction agitée, harmoniquement incertaine et ambiguë, et l'apparition de ce La majeur, que la pédale doit valoriser.

Dans l'image 3.4, nous montrons le début de *Triana*, une pièce tirée de la Suite *Iberia* d'Isaac Albéniz. Les morceaux d'Albéniz sont connus pour la surcharge d'indications contrastant avec la simplicité de sa musique ethnique espagnole. Ici, on peut le constater de toute évidence: l'épisode initial se caractérise par un esprit sautillant, de danse légère, et le tout est accompagné, dans la partition, par une grande quantité de petits signes de *crescendo* et de *diminuendo*. Si ces signes étaient suivis à la lettre, comme dans la plupart de la musique d'Albéniz, on obtiendrait des effets excessifs et forcés; ces signes sont une simulation des inflexions du mouvement que l'interprète devrait suivre pour réaliser au mieux cette œuvre et son esprit de danse ethnique. Ils témoignent du grand effort d'Albéniz de sortir des limitations de la notation musicale et de reproduire littéralement la matérialité d'une exécution dans l'écriture. Dans ce cas la partition semble donc s'éloigner de l'essence de l'œuvre et se rapprocher nettement d'un guide détaillé pour la meilleure interprétation possible.

Si un pianiste décidait d'ignorer cette profusion d'indications, quelqu'un pourrait soutenir qu'il ne valorise pas l'esprit authentique de l'œuvre. Mais ce pianiste pourrait très bien avoir parfaitement compris la structure profonde de *Triana* et vouloir l'exprimer en suivant d'autres chemins, en proposant des subtilités en moins, en plus, ou simplement différentes. Il trahirait la volonté du compositeur, mais pas la «volonté» de l'œuvre, s'il en exploitait les qualités les plus profondes. En ce sens, il trahirait peut-être la volonté du compositeur-interprète, c'est-à-dire du compositeur en qualité d'interprète de sa propre musique. Néanmoins, si ce pianiste montrait de fournir une interprétation de valeur restituant l'esprit de l'œuvre, il respecterait la volonté du compositeur dans une acception plus large. Il est sûr que la première exigence d'un compositeur est que son œuvre soit valorisée dans ses qualités essentielles, donc cette exigence ne pourra pas être trahie par une interprétation de grande valeur possédant ces prérogatives.

TRIANA

M.M. ♩ = 94
Allegretto con anima

PIANO

p *gracieux et tendre*

main gauche dessus
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

avec grâce et bien rythmé

sans pédale

pp *f et bien chanté* *sf* *p* *sf* *dolce* *sec.*

Ped. Ped. Ped. Ped. *

Image 3.4

Cependant, il est aussi possible que, même dans ces cas, des compositeurs se révoltent face à certaines interprétations en raison de détails qui n'ont pas été respectés. Nous dirions que, dans de telles situations, ce qui se manifeste est leur nature plus limitée, d'hommes avec certains points de vue assez restreints, auxquels ils ne sauraient pas renoncer. L'homme, on pourrait dire, devance le grand compositeur et manifeste ses limites.

Nous avons essayé de souligner le rapport très fluide entre une œuvre musicale et sa partition. Malgré toutes les imprécisions et les approximations, la partition typique de la tradition occidentale reste un système notationnel relativement précis. Simplement, il ne faut jamais prétendre qu'elle puisse restituer une œuvre dans toutes ses subtilités, même dans les cas de partitions très détaillées.

Nous pouvons maintenant reprendre les objections de Zofia Lissa à la théorie de l'objet purement intentionnel et approfondir le discours.

Un essai de réplique aux objections de Zofia Lissa

Si on ne fonde pas l'essence d'une œuvre musicale (uniquement) sur la partition ou sur les unités musicales prises dans l'abstrait, mais sur l'évolution historique de ces unités, des attentes, des habitudes d'écoute, etc., on peut essayer de répondre d'une manière différente aux objections de Zofia Lissa.

Prenons à nouveau en considération ces cas problématiques représentés par la musique concrète (1), la musique aléatoire (2), les musiques des traditions extra-européennes (3) et l'improvisation (4).

1- Concernant la musique concrète, Ingarden a raison quand il souligne que chaque reproduction de l'enregistrement-œuvre est un processus distinct des autres, et que donc il faut prévoir une séparation entre les exécutions et la matrice.

Si nous réfléchissons davantage sur cet aspect, nous remarquons que le fait qu'il n'existe pas de partitions n'est pas, en soi, un facteur décisif pour repousser la théorie de l'objet purement intentionnel. Ce qui compte est toujours l'ensemble des rapports entre les unités structurelles que le compositeur a choisies pour constituer l'œuvre en question. La différence avec le modèle traditionnel est qu'il n'y a plus ce passage où l'interprète est confronté à une série d'instructions et doit essayer de reproduire l'œuvre.

Dans la musique concrète c'est comme si «l'œuvre se jouait toute seule» dans une forme cristallisée que le compositeur a déterminée.

La relation entre l'œuvre et ses exécutions est rigide, puisqu'elle a été fixée une fois pour toutes et, en ce sens, l'idée d'un schéma de possibilités est annulée: le premier enregistrement achève déjà toutes les possibilités. Or, il est vrai que chaque reproduction de cet enregistrement est, dans une vision ontologique rigoureuse, un processus distinct des autres: nous réputons, néanmoins, que ces distinctions soient assez faibles, puisqu'elles n'influencent pas la substance sonore de l'œuvre-enregistrement. Les changements d'ambiance, de situation d'écoute, le fait que chaque segment temporel soit qualitativement différent ne comportent pas des altérations substantielles de l'intégrité de l'œuvre.

Nous croyons que cet argument, bien que théoriquement juste, soit assez stérile. Mieux vaut insister sur le fait que le rapport fermé et unilatéral entre l'œuvre et son exécution (unique) n'implique pas que la reproduction matérielle se déployant dans le temps coïncide avec l'œuvre. L'œuvre reste toujours cette tension, cette tendance à unifier l'avant et l'après qui transcende la temporalité. Même dans ce cas limite, donc, l'œuvre est réductible à un objet intentionnel se positionnant à l'arrière-plan de la production fixe établie par le compositeur. En ce sens, la musique concrète remet effectivement en discussion le modèle traditionnel œuvre/partition/instanciations, mais elle n'invalide pas entièrement la théorie de l'objet purement intentionnel, qui peut s'appliquer de manière satisfaisante même dans cette circonstance spécifique.

2- Concernant le cas de la musique aléatoire, la solution proposée par Ingarden comporte la difficulté d'une multiplication d'entités: dire que chaque solution choisie par l'interprète dans une circonstance spécifique produit une œuvre différente détermine une prolifération d'œuvres musicales. Surtout, l'impression est que cette explication soit contre-intuitive: bien qu'une œuvre de musique aléatoire prévoie plusieurs variantes dans sa structure, elle est toujours perçue comme une œuvre unique, et elle l'est, en effet. L'idée que chaque exécution propose une nouvelle œuvre semble nous amener vers un certain nominalisme.

Il vaudrait mieux, pour maintenir l'unité et l'identité d'une œuvre, introduire une déclinaison particulière de la notion de schéma prévue pour le modèle traditionnel de l'œuvre musicale. Un schéma qui comprenne non seulement la possibilité de différentes exécutions d'une même phrase ou épisode musicaux, mais aussi le fait que des phrases

et des épisodes puissent être différents du point de vue structurel, des notes. Il faudrait prévoir un schéma très large formé par des sous-schémas d'ordre différent: des sous-schémas ouverts à un certain nombre de combinaisons, de possibilités de variations structurelles, et d'autres, sur un niveau inférieur, absorbant des possibilités d'interprétations différentes d'une même version structurelle.

Cette adaptation de la notion de schéma permet de construire une structure très large et fluide, qui est proche de l'indétermination; mais le risque d'indétermination est évité par le fait que les contours généraux d'une œuvre, même de musique aléatoire, restent toujours fixes.

Le cas des musiques extra-européennes: relativisation de la notion d'œuvre musicale

3- Si on peut être capable d'absorber les deux cas précédents, la situation semble bien plus complexe relativement aux musiques de tradition extra-européenne. Le problème fondamental est que la vision d'Ingarden de l'œuvre musicale comme objet purement intentionnel ancré dans une partition n'est pas suffisamment large pour comprendre aussi des modèles se détachant considérablement des typologies de la musique occidentale.

Or, le point décisif sur lequel nous voudrions insister est que tout essai de formuler une théorie du statut ontologique de l'œuvre musicale, y compris celui d'Ingarden, semble capituler face à des exemples si éloignés de notre tradition. En d'autres termes, il nous semble que la prétention d'appliquer le modèle même d'œuvre musicale à ces cas est une erreur conceptuelle. La prétention de faire valoir un concept d'œuvre pour toute pratique musicale possible est assez arbitraire et euro-centrique.

Les critiques de Zofia Lissa rejoignent celles que nous avons développées plus haut sur l'anachronisme de la prétention ingardenienne de remonter à une essence originelle de l'œuvre musicale: cette prétention s'avère d'autant plus impossible par rapport à des traditions qui ne présentent absolument pas les mêmes aspects structurels que ceux de notre tradition savante occidentale.

C'est très douteux, on le voit clairement, qu'une théorie de l'œuvre musicale modelée, en principe, sur les œuvres occidentales et sur le concept même d'œuvre qui en dérive, doive forcément être assez élastique pour comprendre aussi toutes les

expressions musicales possibles, même celles qui n'ont manifestement rien à voir avec une œuvre musicale proprement dite.

L'aspect que Lissa met en évidence avec efficacité est que le problème de la notation n'est que la surface du problème plus profond de la notion même d'œuvre musicale et de son identité.

Malgré toutes les critiques que nous avons adressées à une absolutisation de l'importance de la partition, il est indéniable que dans notre tradition savante il existe un rapport très strict entre les œuvres musicales et les partitions. La partition présuppose une *identité robuste*, et cela parce que *l'œuvre même a une identité robuste*. Dans les cas de créations élaborées et personnelles, «autographiées», il serait simplement impossible de ne pas prévoir un quelconque système de notation, puisqu'on ne pourrait pas retenir et transmettre tous les détails imaginés par le compositeur, surtout pour les œuvres particulièrement longues et complexes.

Au contraire, les productions des musiques telles que la musique modale indienne ou la musique traditionnelle japonaise se basent souvent sur des formules fixes, des refrains, des canons stéréotypés pour favoriser la mémorisation et la transmission. L'aspect directement lié à ce dernier est que ces autres cultures ne possèdent pas un concept de création originale et personnelle comme le nôtre, car dans ces contextes la composition est souvent proche d'une improvisation occasionnelle, et même l'improvisation est profondément soumise à ces formules données d'avance. Vu que la composition se configure comme une modulation et une variation de formules fixes et il manque le concept d'œuvres originales et autoréférentielles, ce n'est pas choquant que dans ces traditions n'existe pas une notation analogue à la nôtre.

En plus, dans des cultures comme la culture arabe, citée par Lissa, la notion de «musique absolue» est insensée: la musique n'a pas une véritable autonomie, elle est toujours l'accompagnement et le support pour autre chose. Il est donc d'autant plus normal qu'elle ne possède pas des traits trop marqués, car ce fait lui attribuerait une importance excessive qui la poserait au centre de la scène, alors qu'elle n'en est qu'aux bords.

Jusque-là nous nous sommes limités à parler de «musiques extra-européennes», mais il faut souligner que même pour caractériser la plupart de nos musiques traditionnelles non savantes, populaires, on peut employer des paramètres similaires. Même les chants traditionnels, les ballades, les chansons présentent ces caractères

ouverts et libres qui les distinguent nettement des œuvres de la musique plus recherchée.

Le fait qu'une «œuvre», dans ces circonstances, n'ait pas une identité robuste, veut dire qu'un morceau peut être joué de différentes façons, même sensiblement différentes selon les cas. Cela peut s'avérer choquant pour un individu se basant sur les principes musicaux de la tradition occidentale, car ces différences entre une exécution et une autre ne concernent pas uniquement des changements d'interprétation d'un «modèle autographié» qui reste le même: elles peuvent investir aussi la structure sonore du morceau, ce qui serait inadmissible pour une symphonie de Beethoven ou un nocturne de Chopin.

Malgré ces modifications, souvent même substantielles, on ne peut pas affirmer que ces genres de morceaux perdent leur identité et deviennent d'autres morceaux: qu'est-ce qui fait qu'ils ne la perdent pas? Le facteur identitaire ne réside pas dans l'unicité, dans le caractère «personnel et autographié» de leur structure sonore, mais dans l'élément essentiel de la *répétitivité*. Que ce soit la musique occidentale de tradition populaire, les musiques tribales des tambours africains, la musique arabe, japonaise, la musique indienne, etc., l'un des facteurs décisifs de ces typologies de musique est la présence de motifs mélodiques qui sont facilement identifiables et qui reviennent très souvent, d'une cyclicité de couleurs et de timbres instrumentales, d'un retour presque obsessionnel de refrains rythmiques au caractère fort, et ainsi de suite.

D'une telle manière, même si la constitution d'un morceau change considérablement selon les circonstances, *le contexte musical global reste très structuré et très répétitif*. La variation continue et l'improvisation d'occasion ne se font pas à partir de rien: elles se développent à l'intérieur de contours structurels rigides, puisque, le cas échéant, tout fil logique serait perdu.

Dans la «musique traditionnelle» (dans cette formule nous incluons toutes les typologies que nous avons énumérées plus haut) *tout est structure, donc l'idée de schéma structurel est toujours un présupposé*. La «magie» de la variation et de l'improvisation est telle car elle dérive d'une base structurelle fixe.

Il est toujours possible de prévoir une sorte d'expansion du modèle ingardenien de l'œuvre en tant qu'objet purement intentionnel pour comprendre aussi ces cas «exceptionnels» (pour notre mentalité, bien évidemment). Cette adaptation serait similaire à celle que nous avons proposée pour la musique aléatoire: un schéma

structurel très élargi et très peu détaillé, pour comprendre toutes les variantes possibles. En ce sens, elle pourrait fournir aussi une justification à l'improvisation.

4- Concernant l'improvisation, on peut prévoir au moins deux différents cas. Si l'improvisation a comme résultat la construction d'une architecture analogue à celle d'une œuvre, elle devient une œuvre au sens strict (par exemple, le cas très connu de L'Offrande Musicale de Bach). Si son résultat est plutôt un flux musical très libre qui sert surtout à exalter l'habileté de l'exécuteur ou les moyens de l'instrument (les improvisations de Franz Liszt, les improvisations *jazz*), nous ne parlerions d'œuvre que dans un sens très large.

Dans le premier cas, le génie de Bach s'immerge dans le *background* musical personnel et conventionnel et crée, dans l'immédiat, quelque chose qui coïncide, *hic et nunc*, avec une certaine forme canonique: tous les éléments de ce morceau instantané s'insèrent de manière essentielle dans cette forme. Selon notre hypothèse, l'idéation mentale du modèle et la réalisation instrumentale face à Frédéric II de Prusse se réunissent dans un processus unique.

Dans le second cas, Franz Liszt ou Keith Jarrett ont un certain paradigme en tête, la tonalité dans le cas de Liszt, une tonalité très modifiée dans le cas de Jarrett: ce paradigme est déjà filtré par leur génie individuel. L'improvisation, dans ces cas, suit des lignes guides (fonctions harmoniques fondamentales, tournures cadentielles typiques, pulsations rythmiques, etc.) et remplit l'«espace vide» entre ces lignes guides par des figurations qui sont instantanées et instinctives.

L'objet purement intentionnel, dans les cas de la musique populaire, des musiques extra-européennes et de l'improvisation, n'existe que dans un sens très vague: il se réduit au schéma de base des cadences, des tournures mélodiques et des rythmes possibles. Il s'aplatit, en d'autres termes, sur l'ensemble des unités musicales de base, il devient cet ensemble même.

Est-ce que la prétention d'appliquer une théorie de l'œuvre musicale à toutes les typologies de musique possibles a encore un sens? Nous croyons avoir montré que cette prétention amène à des conclusions absurdes.

Ce qui ne veut pas dire que la réflexion philosophique sur l'œuvre musicale n'ait pas de sens en soi: simplement, cette réflexion doit être capable de tracer des limites claires autour de l'objet de son intérêt, et ne pas vouloir trop généraliser ou s'entêter à appliquer ses conclusions aux domaines musicaux les plus divers. La notion même

d'œuvre musicale est un phantasme de la tradition musicale savante occidentale et doit rester confinée dans ce domaine de recherche.

Conclusions: les «véritables» fondements de l'œuvre musicale

Dans ce chapitre 3, nous avons discuté les différents niveaux des unités musicales et le rôle de la règle en musique.

Nous avons montré les limites du fait de fonder l'œuvre musicale (et l'œuvre littéraire) directement sur les éléments atomiques fondamentaux: il faut prévoir toute une série de plans intermédiaires, avec les attentes et les préjugés qu'ils amènent avec eux. Le résultat est un réseau très complexe de plans, d'attentes et de jugements où plusieurs combinaisons sont, tour à tour, possibles.

On a affronté la question de la partition et de la notation musicales, en soulignant à quel point ces éléments sont une spécificité de la musique savante occidentale. La partition telle que nous la connaissons est liée à une identité robuste de l'œuvre musicale, qui n'appartient pas à la musique populaire et à la plupart des musiques extra-européennes. Il serait vain de prétendre d'appliquer la logique de notre notation musicale à ces autres cas: mais, plus radicalement, il serait vain de classer ceux-ci comme «œuvres musicales».

Même par rapport à la musique savante occidentale, cependant, on a vu comme souvent la partition renvoie moins à l'œuvre en elle-même qu'à la volonté du compositeur d'indiquer la meilleure interprétation possible. Elle est, donc, un récapitulatif indispensable, vu la complexité des œuvres de notre tradition, mais ne constitue pas un véritable fondement de ces dernières.

Notre conclusion est que le fondement concret d'une œuvre musicale est représenté par une sorte de stratification successive. Le «niveau le plus proche» est celui des unités structurelles d'une œuvre déterminée, qui sont la déclinaison du matériau d'un certain paradigme, c'est-à-dire de celles que nous avons appelées «unités de base». Ces dernières se disposent sur un «deuxième niveau». La compréhensibilité de ces unités et de leurs relations réciproques, le fait qu'elles soient parlantes et significatives pour un ensemble d'individus sont assurés par l'existence d'une certaine règle se déclinant de plusieurs façons.

On finit par remonter aux impulsions les plus naturelles de l'être humain: rythmicité, mouvement et mélodie. Néanmoins, il paraît absurde de renvoyer le fondement concret jusqu'à ce point, car la dérivation serait trop éloignée et la dépendance trop générale. En ce sens, au bout du compte, toute production musicale se fonderait sur les mêmes principes, «tout se fonderait sur tout»: une explication bien trop simpliste pour se dire satisfaisante.

À ces niveaux d'unités sonores et structurelles il faut encore ajouter ces plans intermédiaires dont on a amplement parlé: ils se disposent, pour ainsi dire, de manière transversale par rapport aux premiers.

Quand nous faisons référence à ces unités de base, nous parlons de «fondement concret» dans une acception impropre, par analogie avec la peinture, la sculpture et l'architecture. Nous sommes loin de soutenir qu'en musique rien ne soit réellement concret: les partitions et les exécutions témoignent le contraire. Simplement, elles ne représentent pas le «véritable fondement»: nous colloquons ce dernier à un niveau plus originaire. Les unités structurelles, de base et originaires précèdent les exécutions et la partition et en sont les présupposés (le schéma structurel de l'œuvre les précède aussi, mais on le verra dans le chapitre 4). On ne peut clairement pas considérer ces unités comme quelque chose de concret sans tomber dans l'absurde. Elles sont dans une dimension d'abstraction qui n'est absolument pas pour autant l'abstraction des entités mathématiques. Comme on a déjà spécifié plus haut, il faudrait parler d'idéalisme pour ce fondement, mais de ce même idéalisme fort *sui generis* caractérisant, entre autres, toute forme de langage.

Les unités sonores et non sonores s'ajoutent donc aux autres fondements de l'œuvre musicale, c'est-à-dire les actes intentionnels de création du compositeur, ceux de l'artiste-interprète et ceux des auditeurs.

Avant de conclure ce troisième chapitre, il est nécessaire de consacrer une dernière réflexion au concept d'intentionnalité collective, pour essayer de construire une réponse satisfaisante à la troisième grande critique adressée à la théorie de l'objet purement intentionnel, celle sur le problème de l'objectivité de l'œuvre musicale.

Dans le paragraphe sur la réflexion musicale et à d'autres moments ponctuels nous avons souligné qu'une tendance à une telle réflexion est présente dans tout sujet appartenant à une certaine tradition musicale, même si, dans la majorité des cas, sous une forme très basique. Ces considérations étaient, néanmoins, insuffisantes, car la

réflexion musicale est déjà un processus assez élaboré et demande des compétences techniques que la majorité des auditeurs ne possède pas. Il faut limiter le discours à une sorte de reconnaissance de base: reconnaissance de certains éléments fondamentaux d'une œuvre et, surtout, réaction aux qualités émotives principales de celle-ci (que ces qualités soient souvent superposées aux émotions qui en dérivent ne change pas la substance de cette partie de l'argumentation).

Grâce à l'analyse détaillée de la notion de règle en musique, nous sommes maintenant en mesure de compléter ce discours. La faculté qui serait présente dans tous ceux qui sont nés et ont grandi dans une certaine tradition n'est donc pas la réflexion musicale, mais la capacité de comprendre et apprécier les éléments basiques d'un certain paradigme de référence. Dans le cas de la tonalité, même l'auditeur le plus naïf est sensible à une ligne mélodique facile à l'écoute, ou à des enchaînements harmoniques fondamentaux. Par «sensible» nous voulons dire que si cet auditeur entend un accord de dominante se résoudre à un accord de tonique, il sentira une dynamique de tension/relâchement pour l'habitude d'être toujours confronté à des situations sonores de ce genre.

Certes, l'objection est toujours qu'un tel auditeur naïf ne pourra pas véritablement comprendre une œuvre musicale, dans le sens que sa structure et ses particularités lui resteront obscures. Mais nous insistons, à nouveau, avec l'idée que si certaines lignes mélodiques, certains thèmes, certaines qualités émotives lui parviendront, on parlera d'une compréhension très limitée et préliminaire, certes, mais de compréhension tout de même.

En remontant de niveau de compétence et de sensibilité, des auditeurs connaisseurs et passionnés de musique sont immergés dans leur tradition musicale d'une façon plus consciente. Ils possèdent ces attentes, ces préjugés, ces connaissances d'un genre ou d'un autre qui leur fournissent déjà un certain regard critique sur l'ensemble d'une œuvre.

L'auditeur réellement expert serait censé réunir en soi toutes ces prérogatives et atteindre ainsi une compréhension et une appréciation musicales pleines et complètes¹⁹⁹. Mais la compréhension d'une œuvre n'est pas absente dans les autres catégories d'auditeurs: juste, elle est présente à des degrés différents.

L'intentionnalité collective est donc à interpréter comme un ensemble d'actes de

¹⁹⁹ Il serait censé, justement, puisqu'il n'est pas rare que même un expert manifeste une écoute déficitaire, qui se concentrerait, par exemple, trop sur les aspects techniques et structurels d'une exécution, et pas assez sur une évaluation plus globale, plus centrée sur la sensibilité de l'interprète.

conscience de la part d'une communauté d'individus: ces actes vont des plus simples et basiques aux plus complexes. Néanmoins, même les actes les plus complexes s'appuient sur les plus simples: cerner toutes les subtilités de la structure d'une œuvre dépend de la compréhension préliminaire des éléments fondamentaux du paradigme musical de référence, et aussi du goût général de l'époque, des attentes sur le genre et le style et de tous ces plans intermédiaires supplémentaires.

Nous affirmons que les unités de base (avec tous ces facteurs supplémentaires) sont le fondement d'une œuvre musicale précisément parce qu'ils s'offrent à la compréhension diffuse d'un ensemble de sujets: cette compréhension est le résultat de l'intentionnalité collective. Il faut néanmoins prévoir qu'une œuvre ne soit pas pleinement réalisée et exploitée par tout individu, puisque dans certains cas le degré de préparation de l'auditeur est proche de zéro. Si on avait à faire exclusivement à des individus dépourvus de compétences musicales, l'œuvre dans toute sa complexité pourrait alors rester à l'état d'ébauche car les seules choses qui émergeraient seraient ses composantes les plus superficielles. Mais ce fait est déjà suffisant pour qu'elle puisse partiellement revivre.

Tout ce discours offre, nous croyons, cet élargissement de perspective que nous nous sommes préfixé quand, au cours du chapitre 2, nous avons souligné celle qui pour nous est une limite de la stratégie conceptuelle d'Ingarden dans son *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* Cette limite est précisément, nous le rappelons, le fait de faire trop dépendre (pour ne pas dire exclusivement) l'un des fondements de l'œuvre musicale, les actes intentionnels des auditeurs, de la capacité de détecter toute une série d'éléments de l'œuvre que la majorité des individus n'ont manifestement pas.

La question de l'objectivité de l'œuvre musicale reste ouverte, parce que si on la fait dépendre d'une collectivité de consciences, il faut affronter certains aspects problématiques liés aux propriétés émotives de l'œuvre (et de l'exécution) et aux vécus subjectifs des auditeurs. En effet, un auditeur naïf n'est souvent pas capable de distinguer les véritables qualités émotives des vécus intimes que l'écoute réveille en lui: il aura tendance à les superposer. Il sera encore moins capable de réaliser si une qualité est présente de manière essentielle dans l'œuvre, ou si elle n'est que le résultat d'un élan de l'interprète. Comment défendre l'objectivité de l'œuvre face à ces fragmentations subjectives?

Notre réponse est que, d'abord, il s'agit d'une réelle difficulté de la nature des propriétés émotives, un problème qui fait toujours l'objet de discussions

philosophiques: l'ambiguïté subjectif/objectif est constitutive de cet aspect. Ensuite, nous dirions qu'il faut séparer, dans ces expériences d'auditeur, ce qui appartient sans faute à la structure objective de l'œuvre de tout ce qui dérive d'ajouts subjectifs. Un thème sera toujours reçu comme tel, comme cette-succession-déterminée-de-notes: il pourra être immergé dans toute une série de contaminations et suggestions parasites, mais ces dernières ne pourront pas altérer son identité structurelle la plus basique. La présence de ce côté schématique est un fragment, une ébauche d'objectivité qui, à notre sens, est inéliminable, et cela indépendamment du fait que l'auditeur en soit conscient ou pas.

Quoi qu'il en soit, la question des qualités émotives demande d'être approfondie. Nous allons l'affronter dans le dernier chapitre, où on pourra enfin aborder directement le problème du statut ontologique de l'œuvre musicale et de ses propriétés.

Chapitre 4. L'œuvre musicale comme schéma et ses propriétés fondamentales

Introduction

Le chapitre précédent nous a permis de montrer à quel point il est important d'immerger le discours sur le statut ontologique de l'œuvre musicale dans le flux historique. Nous nous sommes concentrés sur les fondements de l'œuvre pour en souligner la perméabilité relativement aux facteurs culturels. Dans ce dernier chapitre, nous allons refuser l'idée qu'il existe une essence de l'œuvre musicale indépendante de ces mêmes facteurs. À part les autres théories, que nous avons déjà amplement citées, nous avons vu que même la position ingardenienne est encore affectée par ce que nous avons appelé une «survivance d'objectivisme métaphysique au sens fort». Cette «survivance» n'est pas dans le constat que l'œuvre musicale est supra-temporelle, puisque ce fait est, nous croyons, difficile à contester: il est plutôt dans la prétention que cette supposée essence de l'œuvre soit immuable et imperméable aux changements de contexte.

L'aspect décisif de notre discours est que nous ne voulons pas proposer un *modèle alternatif d'essence* par rapport au modèle ingardenien: nous voulons plutôt exclure l'idée même d'une essence au sens traditionnel. Nous préservons, par contre, l'intuition principale d'Ingarden, selon laquelle l'œuvre serait une structure schématique. Tout, cependant, dépend de la façon d'interpréter ce schéma: tout se joue sur ce point. Notre effort sera d'éviter que ce schéma devienne quelque chose de trop abstrait et déconnecté de la pratique musicale et de l'influence de tous ces facteurs historiques, culturels et intentionnels sur lesquels nous avons insisté autant plus haut.

Avant de présenter notre déclinaison personnelle de la notion de schéma structurel rapportée à l'œuvre musicale, il est important, pour bien entrer en matière, de reconstruire le rôle de cette notion à l'intérieur de toute la pensée ingardenienne, à partir de sa thèse de doctorat sur Bergson jusqu'à sa réflexion sur l'œuvre littéraire.

4.1 La notion de schéma dans la philosophie d'Ingarden

Les schémas de connaissance

Dans la philosophie d'Ingarden, le schéma est un élément conceptuel intervenant dans les processus de la connaissance qui n'est pas entièrement déterminé et qui demande d'être complété: la conséquence directe de ce fait est qu'il est toujours ouvert à des représentations supplémentaires d'un sujet qui le réalisent de mieux en mieux²⁰⁰.

L'intérêt d'Ingarden pour la notion de schéma remonte au moins à sa thèse de doctorat sur l'intellect et l'intuition dans la philosophie de Bergson, écrite sous la supervision d'Husserl²⁰¹. Bergson parle de «schémas de notre action sur la matière» et il se sert de cette notion pour expliquer le caractère homogène de l'espace et du temps. Pour le philosophe français, cette homogénéité n'est ni une propriété des choses, ni une condition nécessaire de notre connaissance, mais elle est, précisément, le résultat de schémas que nous appliquons à la matière.

Sans rentrer dans les détails de l'argumentation de Bergson et de nombreuses critiques qu'Ingarden lui adresse, il nous suffit de prendre en considération ces éléments que le second dérive du premier et la réélaboration qu'il en fait²⁰².

Les schémas, pour le philosophe polonais, jouent un rôle essentiel dans l'expérience que le sujet fait de la réalité: ils sont incorporés dans la conscience et exercent une action de médiation entre cette dernière et les objets de son expérience. Ou, disons mieux, de médiation entre la multiplicité des données nous dérivant d'un certain objet et l'unité de ce même objet. Ce flux de données perceptives, qui nous restitue un objet sous une perspective toujours légèrement différente, est ainsi subsumé sous une forme définie.

Le schéma est donc une forme générale qui «bloque» et maintient certains aspects d'un objet, en assurant une orientation et une logique à l'infinité de

²⁰⁰ Pour un compte-rendu exhaustif de la fonction de la notion de schéma dans la philosophie d'Ingarden, cf. GASPERONI L., «Lo schema "quasi sempre vuoto" degli oggetti finzionali», in Ead. (éd.), *La realtà della finzione. Per un'analisi de L'opera d'arte letteraria di Roman Ingarden*, Fogli Campostrini vol. 4, n° 4, 2012, pp. 77-87.

²⁰¹ La thèse de doctorat d'Ingarden existe exclusivement en allemand. Cf. INGARDEN R., «Intuition und Intellekt bei Henri Bergson: Darstellung und Versuch einer Kritik», in *Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung* 5, 1922, pp. 285-461.

²⁰² Cf, à ce propos, GASPERONI L., «Lo schema "quasi sempre vuoto" degli oggetti finzionali», *op. cit.*, pp. 79-83.

déterminations concrètes de celui-ci qui nous viennent de l'expérience. Il est le pont entre celle qui devrait être la détermination accomplie de l'objet (qu'on vise toujours sans jamais pouvoir l'atteindre) et les déterminations partielles. Il se situe dans cette dimension suspendue entre la réalité et l'apparence, où la réalité est filtrée par la représentation sans qu'on puisse parler pour autant d'une pure illusion et d'apparence. La représentation, en effet, est un retour fictionnel de la réalité qui garde, cependant, un ancrage dans elle, puisqu'elle en est une reproduction, elle est une quasi-réalité.

Le schéma est un *habitus* qui forme l'objet de l'expérience, dans le sens qu'il prend l'objet de l'expérience immédiate et le ramène sous l'espèce générale, espèce qui est donc animée par les déterminations, toujours partielles, des exemplaires singuliers. L'objet n'est pas pris en lui-même (ce qui est impossible), mais il est projeté dans cet *habitus* schématique de la réalité et il est saisi en tant que quasi-objet.

Il est de grande importance de voir donc à quel point le schéma, dans la pensée d'Ingarden, n'est pas simplement la structure d'une certaine typologie d'œuvre d'art, mais il a un rôle bien plus constitutif. Il ne rentre pas uniquement dans la formation des objets fictionnels, il est surtout décisif dans la détermination des objets de connaissance.

Le réalisme d'Ingarden réside dans le fait décisif que la représentation d'un objet, pour lui, renvoie toujours à un arrière-plan qui tombe en dehors de l'acte intentionnel du sujet et qui serait, au bout du compte, la «chose en soi». Ce qui veut dire que le schéma n'assure absolument pas une détermination de la totalité de l'objet, il n'est qu'une détermination relative²⁰³, parce qu'il met en relation l'objet avec ses représentations et, en faisant cela, il souligne l'hétéronomie de l'objet, sa transcendance.

En ce qui concerne les objets purement intentionnels comme les entités fictionnelles, on peut dire que le processus de formation de la quasi-réalité littéraire est exactement le même. Ce qui change est, bien évidemment, la «première phase» car, dans ce cas, l'objet ne nous dérive pas de l'expérience de la réalité mais il est, pour ainsi dire, évoqué par des actes comme la lecture d'un texte ou par l'imagination seule. Nous traitons l'objet fictionnel comme s'il existait vraiment, et il devient l'objet de notre connaissance, c'est-à-dire que nous lui attribuons des jugements qui sont vrais par hypothèse, des quasi-jugements.

Les objets de connaissance et les objets fictionnels ont en commun le fait qu'ils sont, pour ainsi dire, «précisés» par ce processus schématique dont nous venons de

²⁰³ Sur ce point, Ingarden concorde avec Bergson.

parler. Ils sont définis et circonscrits par les schémas, dans le sens que les schémas de connaissance forment les caractéristiques et les précisions qui nous permettent de les détailler.

La différence fondamentale entre ces deux typologies d'entités est celle que nous avons anticipée plus haut, dans le chapitre 2. Les êtres externes à la conscience et ontologiquement autonomes sont, certes, perçus de manière partielle, mais leur totalité, toujours présupposée, est une totalité accomplie et «finie». Dans le cas des objets fictionnels, au contraire, la complication ultérieure est que leur contenu n'est jamais complet et défini une fois pour toutes.

La notion de schéma dans l'œuvre littéraire

Dans l'œuvre littéraire, en effet, les éléments qui préparent la représentation des objets fictionnels sont les mots et les propositions, c'est-à-dire des expressions du langage, des expressions nominales. Le langage peut évoquer et décrire, mais il ne peut pas, littéralement, «faire voir» ou «faire entendre» quelque chose, il possède ces indéterminations de façon constitutive. L'implication naturelle de ce fait est que les déterminations qualitatives d'une œuvre littéraire sont potentiellement infinies. Les personnages, leurs apparences physiques, leurs sentiments et, encore, les situations, les lieux, etc. peuvent être décrits minutieusement ou simplement cités et suggérés: cela ne change pas la substance qu'ils sont délinéés d'une manière formelle, schématique justement.

La veste rouge d'un certain personnage peut être décrite dans les moindres détails, mais elle ne peut pas se manifester matériellement devant nous: elle fait référence à une certaine idée schématique d'une veste rouge que le lecteur remplit par son imagination. Il est évident que, même pour un aspect si restreint comme la veste d'un personnage, les possibilités de représentation sont illimitées.

À ce propos la théorisation d'Ingarden de la délinéation nominale résulte décisive: cette délinéation présente un aspect formel, celui qui pose les contours, les limites schématiques de l'objet en question, et un aspect matériel, qui est le *principium individuationis* potentiellement infini²⁰⁴. À part la remarque précédente sur la possibilité de moduler indéfiniment une seule qualité matérielle d'un objet, il faut observer que nous pouvons ajouter toute une série de précisions qualitatives bien au-delà des

²⁰⁴ La discussion de ces points se trouve dans INGARDEN R., *L'œuvre d'art littéraire*, op. cit., pp. 217-233.

explicitations de l'auteur de l'œuvre, puisque l'espace laissé libre est, une fois de plus, infini.

Comme le souligne Lidia Gasperoni dans son essai²⁰⁵, dans le cas d'objets purement intentionnels comme les objets fictionnels on peut distinguer le côté formel du côté matériel, et ce dernier est potentiellement illimité. Le schéma, en tant que squelette structurel, à la fois organise les nombreux éléments qualitatifs et les maintient dans un état d'indétermination perpétuelle. On peut donc affirmer que *ce qui est structurel, dans une œuvre d'art comme l'œuvre littéraire, ne sont pas la stabilité et la finitude, mais la potentialité*. Cette potentialité est, en quelque sorte, la «condition transcendante» de l'œuvre littéraire, selon la formule heureuse de Gasperoni²⁰⁶.

Les schématisations sont ancrées dans les états de choses décrits dans les propositions, donc, dit autrement, dans le contenu du langage de l'œuvre, dans celles qu'Ingarden appelle les «unités de signification». C'est l'argument décisif qu'il emploie contre les dérives psychologues: les possibilités de représentation des aspects schématisés évoqués par quelqu'un lisant un roman sont, certes, illimitées, mais elles le sont à l'intérieur de limites précises. Ces limites dépendent, justement, des spécifications qui sont présentes ou pas: si un personnage est décrit comme blond et le lecteur se l'imagine brun, si un paysage est décrit comme montagneux et il visualise une plaine, il sera en train d'évoquer autre chose.

L'aspect formel des entités fictionnelles représentées et des états de choses est constitué par les unités de signification: ces unités représentent la garantie d'objectivité de l'objet purement intentionnel-œuvre littéraire. L'aspect matériel est laissé à la liberté d'évocation du lecteur. Le résultat de cette dernière est la (re)création d'une quasi-réalité qui est l'espace des aspects représentés de l'œuvre: «récréation» parce que, au bout du compte, la première évocation/création est celle de l'écrivain même. La délimitation des qualités d'un roman est donc laissée à l'imagination subjective du lecteur, pourvu qu'elle suive les contours de fond tracés par les unités de signification.

Le schéma est, en somme, un élément qui assure une tension entre un côté réaliste, offert par l'ancrage dans la base objective des unités de signification (dit plus simplement, dans le texte) et un côté idéaliste, lié aux actes imaginatifs des lecteurs, nécessaires pour animer l'œuvre.

²⁰⁵ Un approfondissement de la partie sur les schémas dans *L'œuvre d'art littéraire* se trouve dans GASPERONI L., «Lo schema "quasi sempre vuoto" degli oggetti finzionali», *op. cit.*, pp. 83-85.

²⁰⁶ Cf. *ibidem*, p. 84.

Appliquer la notion de schéma à l'œuvre musicale

Cette digression sur l'œuvre littéraire et sur les objets fictionnels nous a offert une référence et un modèle pour appliquer la notion de schéma à l'œuvre musicale. Ce que nous avons argumenté jusque-là n'est pourtant pas suffisant si on ne précise pas davantage de quoi on parle exactement quand on dit «schéma structurel d'une œuvre musicale» et, aussi, quels sont ses fondements. Nous voudrions souligner comme Ingarden ne s'attarde pas trop sur cette notion de schéma dans son *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* et comme, au contraire, il approfondit bien plus son «homologue» dans *L'œuvre d'art littéraire*. L'intérêt est de voir s'il ne serait pas possible de rapprocher ces deux notions de schéma d'une façon plus poussée.

En effet, si Ingarden recourt nettement au schéma pour fonder la dernière strate de l'œuvre littéraire, il rentre moins dans le détail en relation à l'œuvre musicale. Une raison possible pourrait être que, pour lui, l'œuvre musicale est, du point de vue structurel, bien plus compacte que l'œuvre littéraire: elle ne présente pas une division en couches, elle est monostratifiée.

Le problème ici est clairement lié au fait que l'application de la notion de schéma n'est pas la même. Dans l'œuvre littéraire le plan du texte est nettement distinct d'au moins un autre plan, celui de la représentation des situations et des objets décrits par le texte. Cette activité de représentation est nécessairement une activité de remplissage, un complément de quelque chose d'indéterminé, puisque les situations et les objets ne sont que suggérés, ils doivent être instanciés par un saut qualitatif de la conscience qui interprète les différentes significations des termes et connecte les différentes phrases pour en faire une situation unique.

Au contraire, dans le cas de l'œuvre musicale tout est bien plus aplati: tout semble rester «adhérent» au niveau de la matière sonore. Cette matière ne permane pas à l'état brut, elle est toujours sublimée dans une synthèse supérieure, mais ce fait ne paraît pas suffisant pour aller au-delà d'une «simple» syntaxe musicale. La musique semble être complètement dépourvue non seulement d'aspects schématiques représentés, mais aussi d'un plan analogue à la signification linguistique.

Pour tirer toutes les conséquences d'un parallèle entre l'œuvre littéraire et l'œuvre musicale, et pour déterminer jusqu'à quel point il est possible d'appliquer à la seconde une notion de schéma analogue à celle qui s'adapte à la première, nous devons nous occuper maintenant de la question de la stratification dans l'œuvre musicale.

4.2 Le problème de la stratification dans l'œuvre musicale

Une ou plusieurs strates dans l'œuvre musicale?

L'œuvre musicale possède plusieurs strates ou elle est monostratifiée? La discussion sur la question de la stratification s'insère, au bout du compte, dans la question plus générale: la musique présente-t-elle un contenu de quelque sorte²⁰⁷? Dit autrement, la musique est un langage à proprement parler, ou elle ne l'est qu'en ce qui concerne le côté syntactique? Affronter le problème d'un supposé contenu en musique nous obligerait à nous confronter avec une bibliographie imposante²⁰⁸, et nous devrions ouvrir une ample parenthèse qui nous éloignerait de notre sujet principal.

Pour cette raison, nous nous limiterons à considérer la question dans la perspective d'Ingarden, la figure de référence de notre travail. De son vivant, le philosophe polonais avait manifesté son désaccord avec des positions repérant des contenus dans la musique: un exemple connu était offert par la théorie d'un autre phénoménologue, Nicolai Hartmann²⁰⁹. La vision de ce dernier s'accorde avec l'interprétation qu'une grande partie de la musicologie donne de l'œuvre musicale comme superposition de significations musicales à partir d'une matière sonore de départ.

En effet, Hartmann parle d'au moins deux différents niveaux dans l'œuvre musicale, l'un représenté par le matériau sonore et non-sonore effectif, qui est indépendant des actes et des influences de l'esprit, l'autre équivalant au plan proprement spirituel. Ce niveau de l'esprit, le niveau le plus profond, est constitué par cette matière irréelle, cette composition de *Gestalten* qui est irréductible aux formations strictement sonores et qui se pose comme «à l'arrière plan» (l'expression employée par Hartmann est *Hintergrund*, alors que pour les éléments acoustiques «au premier plan» il

²⁰⁷ Pour un aperçu détaillé des théories qui ont attribué et de celles qui ont refusé un contenu à la musique, cf. KOOPMAN C. ET DAVIES S., «Musical Meaning in a Broader Perspective», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 59, n° 3, 2001, pp. 261-273.

²⁰⁸ Rien que dans la philosophie analytique, il s'agit d'un domaine de réflexion avec une production théorique très riche et vaste. Mais la question remonte au moins au XIX^e siècle et à l'opposition entre deux différentes conceptions (et poétiques) musicales: celle d'une musique «pure», c'est-à-dire une musique ne faisant pas référence à une matière extramusical, et une «musique à programme», qui était associée à des textes littéraires, des personnages ou des faits historiques, des lieux géographiques, etc. et qui était jugée par certains (dont Hanslick) comme «impure».

²⁰⁹ Pour une analyse, entre autres, de la réflexion de Hartmann sur l'œuvre musicale et l'œuvre littéraire, cf. ANGELUCCI D., *L'oggetto poetico. Conrad, Ingarden, Hartmann*, Macerata, Quodlibet, 2004, pp. 136-151; et MAZZONI A., *La musica nell'estetica fenomenologica, op. cit.*, pp. 66-68.

parle de *Vordergrund*)²¹⁰. Cette dualité fondamentale entre un niveau superficiel et un niveau profond est prévue par Hartmann, *mutatis mutandis*, pour toute typologie d'œuvre d'art.

Ingarden n'est pas en désaccord en ce qui concerne la distinction entre un plan matériel/sonore et un plan plus qualitatif et ineffable: lui-même, on l'a vu, construit une ontologie musicale qui est une déclinaison de la théorie de la *Gestalt*. Ce qu'il conteste est qu'on déduise trop de cette distinction et qu'on l'interprète d'une façon impropre. Hartmann, à son avis, se sert dans un domaine esthétique d'un concept de strate qui lui dériverait d'Husserl. Sans rentrer dans les détails, il nous suffit de dire que, selon Ingarden, cette version spécifique ne correspond pas à la définition de strate qu'il avait introduite dans *L'œuvre d'art littéraire*.

Comme on peut lire aussi en synthèse dans *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, dans une œuvre d'art il faut prévoir au moins quatre conditions essentielles de discontinuité pour pouvoir véritablement parler de «strates différentes». Les conditions sont qu'il y ait (1) des éléments hétérogènes comme des significations, des objets, des formes linguistiques de matières distinctes; (2) des composantes homogènes, c'est-à-dire des facteurs principaux se regroupant comme des mots dans des phrases et des phrases dans des ensembles de phrases; (3) des composantes homogènes qui gardent leur indépendance dans la totalité de l'œuvre même lorsqu'on a une perception esthétique et qui évoquent, d'une telle manière, une présence de perspective; (4) des composantes principales connectées de manière organique dans l'intégralité de l'œuvre²¹¹.

Ingarden reconnaît le caractère hétérogène du matériau de l'œuvre musicale, mais il nie que cette hétérogénéité suffise pour parler de plusieurs strates. La condition (1) n'est pas respectée, car il n'existe pas une séparation claire entre des éléments d'une matière différente. L'hétérogénéité entre les différents aspects musicaux n'équivaut pas au saut ontologique entre le signifiant et la signification prévu dans une œuvre littéraire. La condition (3) n'est pas respectée non plus, car les composantes d'une œuvre musicale ne maintiennent pas une véritable spécificité et une réelle indépendance: elles sont toutes strictement liées à la base des formations sonores structurelles.

Un parallèle entre la littérature et la musique se révèle pour Ingarden inadéquat dans une telle circonstance: l'œuvre musicale, tout en offrant une structure de grande

²¹⁰ Cf. HARTMANN N., *Il problema dell'essere spirituale*, traduction italienne de Marini A., Firenze, La Nuova Italia, 1971, p. 570 et suivantes.

²¹¹ Cf. INGARDEN R., *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, *op. cit.*, pp. 76-79.

complexité, n'est pas décomposable en différents niveaux analogues à ceux de la syntaxe, de la signification et des objets représentés²¹².

La structure à plusieurs strates et l'harmonie polyphonique des qualités esthétiques hétérogènes, qui sont présentes dans l'œuvre d'art littéraire, sont entièrement étrangères à l'œuvre musicale. Par contre, elles sont caractéristiques pour les œuvres littéraires (et aussi, jusqu'à un certain point, pour les œuvres picturales et plastiques), et proviennent de l'hétérogénéité même du matériau dont sont bâties les différentes strates de cette œuvre. Le fait que, dans une œuvre musicale, en plus des sons et de véritables objets sonores de différentes sortes, il y ait aussi d'autres facteurs non sonores, ou pas du tout acoustiques, ne contredit pas cela. Ces derniers sont cependant très étroitement liés aux sons et aux objets sonores. L'œuvre musicale constitue une entité dont l'unité et la cohérence sont incomparablement supérieures à tout ce qui serait possible dans n'importe quelle œuvre littéraire²¹³.

Les formes, les *Gestalten* musicales *ne renvoient pas à une signification au-delà d'elles-mêmes* et, plus à l'origine, tout ce qui émane du côté purement sonore et qui est, pourtant, partiellement différent de ce dernier, ne peut pas être détaché de l'expression musicale des sons mêmes et des qualités esthétiques et émotives connectées à cette expression.

L'œuvre musicale ne se structure pas en strates comme celles des unités linguistiques, de la signification, des situations et des contenus représentés: les propositions et les objectivités projetées par ces propositions manquent totalement.

Quand on écoute un morceau, si on essaie de se figurer une certaine objectivité, d'évoquer des images, des situations, on ne fait que s'éloigner d'une expérience esthétique authentique: ces suggestions, en effet, sont comme des facteurs parasites qui dérangent la concentration et l'appréciation des qualités pures des formations sonores.

On a ainsi résumé, en termes synthétiques, la position d'Ingarden s'opposant à la stratification de l'œuvre musicale.

²¹² Si nous parlons souvent de «syntaxe» et de «discours musical», il faut le rappeler, ce n'est que d'une façon impropre, et par simple commodité. L'organisation des éléments sonores et non sonores dans des phrases suggère une analogie avec la syntaxe linguistique, mais cela ne comporte pas la présence d'une sémantique correspondante.

²¹³ *Ibidem*, pp. 76-77.

Pour essayer d'approfondir à notre tour cette question, nous voudrions avancer plusieurs hypothèses sur un éventuel plan supplémentaire au-delà du niveau purement sonore. Il pourrait s'agir, à notre sens, (1) d'un plan de contenu au sens strict, analogue à la strate de la signification et des objectivités représentées de l'œuvre littéraire; (2) d'un contenu déterminé par les qualités musicales engendrant une certaine «aura émotive»; (3) d'un plan qui coïnciderait avec l'unité supérieure, «gestaltique» de l'ensemble des éléments de la grammaire musicale et qui, donc, se distinguerait dans un sens ontologique profond de ces éléments mêmes pris un par un.

Considérons plus en détail chacun de ces cas.

1. Un plan de contenu au sens strict dans l'œuvre musicale

Il nous semble un fait évident que la possibilité d'un contenu au sens strict est à exclure pour l'œuvre musicale. Les sons, les accords, les formations plus complexes, les phrases musicales, de par leur nature n'ont pas la prérogative d'incarner la fonction d'un signifiant linguistique. Ils ne peuvent pas déclarer ou affirmer quelque chose, ni décrire d'une façon explicite et détaillée une situation, ils ne peuvent pas, littéralement, «raconter une histoire» ou exprimer un quelconque concept.

La musique, par contre, peut très bien *évoquer* des suggestions, susciter des émotions, inspirer des images: mais, comme le souligne Ingarden, cela ne doit pas susciter des confusions. Les images, les émotions, les souvenirs qui peuvent surgir à l'écoute d'une exécution ne sont pas dans l'œuvre en question, ils émergent pendant l'expérience esthétique et sont le résultat de la rencontre entre le produit sonore de l'exécution et les vécus subjectifs de l'auditeur. En d'autres termes, ils varient selon les individus et sont moins l'objet d'intérêt d'une ontologie et d'une phénoménologie de l'œuvre musicale que d'une psychologie des vécus de conscience subjectifs²¹⁴.

Une sorte d'exception semblerait être offerte par ces épisodes spécifiques, propres surtout à la musique symphonique, où des instruments communs ou très particuliers (prévus pour l'occasion) devraient représenter ouvertement des bruits de la

²¹⁴ Ingarden approfondit les questions liées au «contenu» de l'œuvre musicale dans *ibidem*, pp. 119-131.

nature, ou des bruits d'autre genre²¹⁵. Même dans une telle circonstance, cependant, nous dirions par exemple qu'une flûte *évoque*, suggère le chant d'un oiseau; ou, si on veut, elle suggère, par imitation, l'idée collective d'un oiseau et de son chant. Il est impossible de parler d'une représentation claire et explicite, puisqu'un instrument de musique est incapable de délinéer nettement une entité ou des actes: il s'agira d'une représentation vague et générale. Néanmoins, même cette dernière explication est impropre, car l'image évoquée est entièrement constituée par l'esprit de l'auditeur, elle n'a pas des liens directs avec la musique. La musique ne fait qu'établir une analogie avec certains autres sons ou bruits, certains objets ou certaines situations; mais aussi bien la relation analogique que le référent visé par l'analogie sont entièrement «apportés» par la conscience de l'auditeur, du compositeur ou de l'interprète.

Ces dernières spécificités ont une parenté avec la musique à programme, qui se veut entièrement rattachée à des contenus assez précis. Sauf que, si dans les exemples précédents il ne s'agit pratiquement que d'onomatopées, la musique à programme va bien plus loin dans l'association à un contenu.

Il existe au moins trois typologies de musique à programme: les poèmes symphoniques, la symphonie à programme et l'ouverture à programme. Ensuite, on devrait tenir compte du fait qu'il y a des œuvres qui s'appuient sur des textes littéraires, et que ces textes peuvent être explicités ou pas à côté de la partition. On retrouve aussi des œuvres associées à de grands personnages, à des lieux géographiques, à des événements historiques; et ainsi de suite. Mais, une fois de plus, c'est une discussion qui dépasse nettement les limites philosophiques, donc elle ne nous intéresse pas dans cette circonstance.

Au-delà des distinctions nécessaires, le dénominateur commun est que ces œuvres en question ne sont pas totalement séparables de certains autres éléments auxquels sont associées. Certes, elles peuvent très bien être écoutées «seules et en tant que telles» mais, dans ce cas, on en ferait une expérience partielle, puisqu'une partie constitutive serait omise et perdue. Le compositeur a prévu que ces autres éléments soient une partie de l'œuvre: cette partie peut se révéler plus ou moins consistante et décisive selon les cas, mais il est certain que le fait de n'en tenir pas compte comporterait une diminution de l'expérience accomplie de l'œuvre.

²¹⁵ On peut penser aux épisodes de la Symphonie Pastorale de Beethoven où certains oiseaux sont évoqués à des moments précis, ou à la célèbre «Symphonie des Jouets», où des instruments comme la crécelle reproduisent les bruits des jouets.

Or, la question est précisément la suivante: quel rôle jouent ces éléments extramusicaux par rapport à l'œuvre? On voudra peut-être affirmer qu'ils sont un contenu de l'œuvre? Nous voudrions soutenir que non, et pour les mêmes raisons explicitées plus haut: à notre avis ces raisons valent même dans ce cas si particulier de la musique à programme.

On pourrait néanmoins nous objecter que le discours doit être modulé selon la finalité artistique qu'un compositeur se préfixe dans chaque œuvre à programme: il existe des œuvres dont l'intention est uniquement celle de se rapprocher vaguement d'un certain sujet, et d'autres qui essaient de suivre fidèlement un texte ou un événement. Dans la première typologie, par exemple, Smetana, en écrivant son poème symphonique *La Moldau*, ne prétendait sûrement pas de donner une représentation du fleuve La Moldau: son but était plutôt de communiquer ce que le fleuve signifie pour le peuple tchèque, les valeurs qu'il incarne, l'atmosphère de légende et de rêve qui l'entoure, et ainsi de suite. Pareil pour ces poèmes symphoniques ayant pour sujet une figure historique.

Un exemple de la seconde catégorie est fourni par ces œuvres qui sont normalement accompagnées d'un texte littéraire ou qui se présentent comme des sortes de «commentaires» d'un certain épisode très connu et parlant: la finalité est d'adhérer à ce dernier le plus strictement possible. Est-ce qu'alors ces matières littéraires ou anecdotiques deviennent, en quelque sorte, le contenu de la partie musicale? Si on voulait entendre, par «contenu», le contenu représenté, notre réponse serait à nouveau négative: le fait qu'il y ait un support de représentation assuré par un texte ou par l'allusion à un épisode connu n'implique absolument pas un transfert de cette représentation dans la musique.

Il est vrai qu'au premier abord l'opération d'associer un certain passage musical très célèbre à des images ou à des personnages semble un fait automatique, et la facilité et l'automatisme nous poussent à penser que la musique est directement liée à ces éléments. Cependant, dès qu'on réfléchit bien, on ne peut retrouver aucun facteur musical délimitant *explicitement*, de façon claire et déployée, des significations ou des images. L'illusion est provoquée par la relation stricte prévue par le compositeur entre des épisodes musicaux et des passages du texte littéraire; l'erreur, néanmoins, serait de croire que cette correspondance comporte une relation biunivoque.

Au contraire, le seul contenu vraiment *sui generis* qu'on puisse attribuer à la musique est, à notre sens, cette ample gamme de propriétés esthétiques qui très souvent

se présentent comme qualités émotives: on le verra mieux dans le deuxième point. Une certaine propriété émotive peut être attribuée directement à un passage musical déterminé, et elle suscite une ou plusieurs émotions correspondantes qui, à vrai dire, peuvent aussi ne pas se conformer exactement à la qualité en question.

Ces qualités émotives (et les émotions qu'elles suscitent) sont ineffables, vagues et indéfinies: il est difficile d'expliquer à quoi on fait référence quand on parle de «gai», «tragique» ou «mélancolique» en musique. Le fait de lier de telles propriétés à certaines situations, réelles ou imaginaires, et de les canaliser en quelque manière, est une opération arbitraire et subjective qui les rend différentes de ce qu'elles étaient à l'origine.

Associer les émotions provoquées par une œuvre à programme au texte écrit correspondant est possible précisément parce qu'un texte est prévu d'avance: un passage musical ne sera jamais assez spécifique et déclaratif pour faire comprendre qu'il évoque précisément ce passage littéraire déterminé et non pas un autre. Un épisode musical vif et bouleversant peut faire émerger une qualité d'agitation, mais cette qualité ne renverra à rien de précis et spécifique, *si ce n'est qu'à ce passage musical même*. Une fois avoir lu l'épisode littéraire ou historique correspondant (par exemple une grande bataille), on apprendra que ce morceau de musique était à connecter à cette bataille et que le compositeur l'avait pensé comme intimement lié à cette scène. Mais on connaîtra ce lien seulement grâce à l'explicitation du texte, donc, en quelque sorte, *a posteriori*.

Certes, on dira qu'il n'y aurait rien de mieux pour incarner la scène décrite, que ce passage musical s'y adapte à la perfection, qu'il semble avoir été pensé uniquement pour cette scène et qu'il en est indissociable (s'il en était dissocié, il perdrait son sens le plus profond). Pourtant, toutes ces considérations sont faites *à partir* des passages littéraires: ce sont eux qui font transparaître toute l'efficacité et la finesse artistique de la musique. La musique est, en ce sens, une présence qui commente le texte et qui en incarne au maximum les contenus expressifs.

En conclusion, dans le cas de la musique à programme nous croyons que les facteurs non musicaux associés à la musique ne peuvent pas être réputés comme le contenu de la partie musicale. On peut les considérer comme un référent auquel la musique renvoie mais (ce qui est paradoxal, il faut en convenir) cette possibilité de référence n'est qu'apparente car, si le texte ou l'épisode en question n'étaient pas déjà

présents et connus d'avance, aucun élément musical pourrait nous indiquer précisément qu'il se lie à un élément non musical spécifique plutôt qu'à n'importe quel autre.

L'idée d'une référence directe n'est donc qu'une façon imprécise de voir le rapport entre la musique et le texte dans une œuvre à programme. Cette référence, ce renvoi de la première au second doivent être interprétés plus proprement comme le fait que la musique incarne et exploite des passages du texte ou des épisodes de l'évènement concerné. La musique commente et souligne certains aspects, et cela non pas d'une façon explicite (ce qui lui est impossible de par sa nature) mais en mettant en valeur les significations et les émotions émergentes.

Comme on peut le constater, on revient sans cesse au discours sur les émotions en musique: ce fait nous amène naturellement à porter notre attention sur la deuxième possibilité de stratification dans l'œuvre musicale.

2. Qualités émotives et contenu dans l'œuvre musicale

Théories des émotions en musique

La musique, il est indéniable, est un véhicule d'émotions, et dans l'histoire de la philosophie les nombreuses théories ont souvent voulu l'interpréter comme un art dont la fonction principale (et la seule, pour plusieurs penseurs) est le fait d'imiter les états d'âme humains ou, en suivant d'autres interprétations, de les incarner, ou encore de les influencer.

La «théorie traditionnelle» est l'ainsi dite *théorie des affects*, proposée et réélaboree à plusieurs reprises au cours des siècles (elle remonte à la philosophie grecque). Pour simplifier, l'idée fondamentale est que la musique est capable de provoquer des «mouvements» de l'âme, auxquels correspondent différents sentiments: il est donc possible de classifier la musique dans plusieurs typologies, selon les effets qu'elle est en mesure d'engendrer par la perception. À partir de la Renaissance, une variante de cette branche principale prend pieds: selon cette version alternative, la musique serait une imitation ou une représentation des sentiments. Dans ce cas aussi, il est possible de distinguer les éléments sonores selon les sentiments dont ils seraient l'imitation.

Pour des conceptions de ce genre, la musique est principalement une reproduction des émotions, un langage des sentiments: son véritable contenu serait, alors, la représentation ou l'incarnation des affects psychiques.

La réaction d'Eduard Hanslick à ces théories est bien connue: pour le critique autrichien, les sentiments et les émotions en musique ne sont que des projections subjectives de l'auditeur, et elles n'ont absolument pas une relation de cause-effet avec la musique, ni cette dernière les représente en aucune manière. Le concept du *beau musical* est un concept pur, autoréférentiel, il ne dépend que des «formes sonores en mouvement» caractérisant les œuvres musicales. Dans la considération esthétique du beau musical, l'ingérence des émotions ne fait que dévier l'attention d'une évaluation objective et juste²¹⁶.

En suivant Hanslick, il serait fort limitatif de réduire la musique à cette seule fonction d'incarner ou produire des réactions émotives, et soutenir qu'elle se résume entièrement dans cette tâche. Comme tout autre art, elle ne possède pas une finalité précise plutôt qu'une autre, elle existe et elle est cultivée en tant que telle. Tout concentrer dans un discours des émotions qu'elle serait destinée à éveiller nous semble une manière de tout simplifier et tout amener à une logique de cause-effet ou, pire, une logique de moyens et d'efficacité de ces moyens²¹⁷.

Les qualités émotives (et les émotions qu'elles suscitent) ne sont qu'une des composantes d'une œuvre musicale, et l'une des conséquences du rôle que la musique exerce dans notre vie.

Cela dit, il s'agit de composantes importantes, sur lesquelles un débat très vif est en cours surtout au sein de la philosophie analytique. Les auteurs impliqués sont, entre autres, Kivy et Levinson, auxquels on peut rajouter le nom de Stephen Davies. La question débattue est, en gros, «les propriétés émotives *dans* la musique et les émotions qui en dérivent»: quelle est la nature des réactions émotives provoquées en nous par la musique, quels peuvent être les facteurs sonores, psychiques, etc. à l'origine de ces réactions, comment on peut expliquer le fait que des œuvres tragiques ou mélancoliques ne causent pas de sentiments négatifs mais, au contraire, elles sont souvent les plus

²¹⁶ Cf. HANSLICK E., *Du beau musical: Contribution à la réforme de l'esthétique musicale*, traduction française de Lissner A., Paris, Hermann, 2012.

²¹⁷ La philosophe américaine Susanne Langer pose les émotions au centre de la musique. Influencée par l'enseignement d'Ernst Cassirer, dans son œuvre monumentale *Philosophy in a New Key* elle construit une théorie des symboles qu'elle applique dans l'interprétation philosophique de différents arts. La musique, en ce sens, serait une *symbolisation* des émotions. Pour un résumé de sa conception de la musique, et pour un rapprochement intéressant des thèses d'Ingarden, cf. GUCZALSKI K., «Phenomenological and Analytic Aesthetics of Music. On the Views of Susanne Langer and Roman Ingarden», in *The Nordic Journal of Aesthetics*, vol. 13, n° 23, 2001, pp. 27-38.

aimées et recherchées? Ce débat est ample et articulé, et nous ne pouvons pas l'approfondir dans cette circonstance: concentrons nous sur le point de vue d'Ingarden sur cette question²¹⁸.

Ingarden et les émotions en musique

Selon un chiffre commun à tout le mouvement phénoménologique du début du XX^e siècle, même au sujet des émotions en musique Ingarden s'oppose, tout d'abord, aux conceptions psychologues. Une théorie particulièrement connue était la théorie de l'empathie de Theodor Lipps, selon laquelle les œuvres d'art en général seraient plutôt neutres concernant toutes leurs qualités, non seulement les qualités émotives. L'œuvre d'art acquiert toutes ses qualités uniquement au moment de la perception du sujet psychique, à travers un processus de *projection*. Il est évident qu'une thèse de ce genre amène fatalement à des formes de relativisme esthétique.

Ingarden refuse catégoriquement ces dérives psychologues et relativistes, mais se montre prudent par rapport à un radicalisme anti-sentimental de signe opposé: les émotions en musique ont tout de même une fonction importante, et une fonction *objective* à l'intérieur de l'œuvre musicale, non seulement en tant que projections subjectives. Ses considérations sur les émotions dans la musique sont intéressantes principalement parce qu'elles essaient de trouver le juste milieu entre deux extrêmes et de radoucir les critères trop iconoclastes de Hanslick.

La peur de Hanslick d'une contamination sentimentale dans un sens subjectif et relativiste est justifiée, selon Ingarden, car les sentiments représentent une matière difficile à manier en raison de leur nature vague et contradictoire. Si les émotions suscitées par la musique auprès des auditeurs sont une évidence incontestable, le nœud

²¹⁸ Cette discussion sur les émotions en musique peut être reconduite à celle, plus générale, sur la présence ou pas d'un contenu dans une œuvre musicale. On peut retrouver des représentants, comme Kivy, d'un «néo-formalisme» repris d'Hanslick, et des défenseurs de positions plus enclines à détecter quelques formes de contenu, bien que fort *sui generis*, comme Levinson et Davies. Kivy est contre tout essai d'aller au-delà du niveau sonore de la musique, donc même les qualités émotives, pour lui, sont strictement liées à ce plan; les émotions ne dériveraient pas d'un quelconque contenu ou d'un quelconque objet auquel la musique ferait référence, mais, simplement, de la musique même, du constat de la beauté des conformations sonores. Ce qui justifierait aussi pourquoi on est attiré par le tragique et le mélancolique: ce ne sont pas les émotions négatives qui nous attirent, mais la beauté des œuvres qui les renferment. Cf., à cet égard, KIVY P., *Filosofia della musica*, *op. cit.*, pp. 134-163. Levinson propose, de son côté, une théorie selon laquelle les émotions en musique peuvent être expliquées en se figurant une personne imaginaire qui incarne et éprouve les émotions en question. Une œuvre musicale serait comme une «énonciation humaine» (au sens abstrait). Davies soutient que certaines propriétés musicales ont la tendance naturelle à susciter des réactions émotives spécifiques: c'est une tendance basique, originaire, et, comme telle, difficile à expliquer, elle est analogue, par exemple, à la tendance de certaines couleurs ou de certaines expressions du visage à être associées à des émotions déterminées. Cf. LEVINSON J., «Music and negative emotion», in Robinson J. (éd.), *Music and Meaning*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1997, pp. 215-241; et DAVIES S., «The Expression of Emotion in Music», in *Mind*, vol. 89, n° 353, 1980, pp. 67-86.

du problème consiste dans le fait de voir si l'aspect émotif ne serait pas présent aussi d'une certaine façon dans la matière musicale même. Le philosophe polonais est persuadé que oui, comme on peut l'apprendre de ce passage fondamental:

Aussitôt qu'on parle de «sentiments» dans la musique, que les uns veulent expulser de la musique (depuis le jour où Hanslick a présenté sa thèse formaliste) aussi obstinément que les autres défendent leur existence, on confond trois choses:

a. les qualités purement émotives qui se présentent dans l'œuvre d'art musicale (comment, c'est une autre question);

b. les sentiments exprimés éventuellement par l'œuvre musicale, indépendamment de la provenance de ces sentiments (du compositeur ou de l'interprète), et du fait que ce soient des sentiments réels ou seulement imaginés (éventuellement intériorisés);

c. des états émotifs, ou expériences sentimentales de l'auditeur, en tant que réaction à l'œuvre musicale interprétée qu'il vient d'entendre²¹⁹.

La distinction essentielle qu'on peut tirer de cette citation est celle entre les sentiments du sujet de la perception musicale et les propriétés objectives de l'objet musical même. Grâce à cette distinction, Ingarden peut aussi classer une position comme celle de Hanslick. Selon ce dernier, les sentiments qu'on peut saisir dans la musique sont des projections que l'auditeur introduit, mais que les œuvres musicales ne possèdent pas en elles-mêmes. Il faut donc refuser une relation entre les sentiments et les formations sonores, et la preuve est qu'une même œuvre peut parfois provoquer des émotions contrastantes dans des auditeurs différents. Les émotions, pour Hanslick, ne sont que des états psychiques suscités par la musique, elles ne résident pas dans l'aspect sonore pur.

Le psychologisme de Lipps parvient, selon Ingarden, à des conclusions analogues, parce que la théorie de l'empathie montrerait que la perception des émotions en musique est uniquement le résultat des projections subjectives. Les qualités émotives et leur présence objective dans l'œuvre musicale ne sont donc qu'une illusion de l'apparat psychique humain, étant donné *que* les sentiments sont toujours subjectifs.

²¹⁹ INGARDEN R., *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, op. cit., pp. 119-120.

Ingarden sépare nettement le côté subjectif du côté objectif et préserve les deux: il existe des projections purement subjectives d'un auditeur, mais il existe aussi des qualités émotives immanentes à l'œuvre musicale. Il est naturel et inévitable qu'un auditeur ait des réactions à l'écoute de l'œuvre, et souvent elles sont dictées par ces qualités mêmes. Mais l'erreur serait de projeter ces réactions individuelles et momentanées dans la musique et de les superposer à la matière pure d'origine. Il faut éviter, à la fois, le refus radical de toute émotion dans la musique et l'idée que les émotions des individus soient le contenu ou l'expression de la musique.

Il reste à déterminer qu'est-ce que sont les qualités émotives d'une œuvre musicale. Elles sont, selon Ingarden, des qualités non sonores qui proviennent du cœur de la musique et qui émergent d'autres qualités sonores et non sonores²²⁰. Par exemple, des mouvements lents, des sonorités graves, des phrases liées, des valeurs longues peuvent constituer une «qualité du tragique» se manifestant ouvertement à l'auditeur à travers les formations sonores douées de toutes ces propriétés. Ce qui veut dire que ces formations sonores seront intimement connectées à cette qualité du tragique bien spécifique.

Les qualités émotives qui se montrent dans les entités sonores ne sont qu'un analogon de ces qualités qui caractérisent les états psychiques émotifs particuliers dont elles empruntent le nom. Par là, je voulais dire que malgré toute leur parenté, ils ne sont qu'une de leurs modifications²²¹.

Dans l'image 4.1, on peut voir la célèbre introduction à la Sonate Pathétique de Beethoven. Cette page musicale est un exemple typique de toute une série de propriétés éminemment sonores, comme les rythmes serrés, les contrastes de dynamique et de timbre, la relation polyphonique entre les parties des accords, etc. De ces propriétés sonores émergent directement des qualités émotives, qui résultent immanentes à la matière de base. Sauf que, si on essaie de distinguer et de nommer clairement ces qualités, on échoue, pour la simple raison qu'elles se mélangent entre elles et constituent un panorama riche et multiforme.

²²⁰ Préciser comment elles émergent est une question extrêmement complexe, à laquelle même Ingarden n'a pas su fournir des réponses satisfaisantes. On s'en occupera dans la suite de ce chapitre.

²²¹ *Ibidem*, pp. 122-123.

SONATE PATHETIQUE

für das Pianoforte

von

L. VAN BEETHOVEN.

Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.

Op. 13.

Beethovens Werke.

VOLUME XX N° 131.

Sonate N°8.

Grave.

attaca subito il Allegro.

B. 131.

Image 4.1

Surtout, ces qualités sont intimement rattachées à la musique même, elles sont ancrées dans les formations sonores, ce qui veut dire qu'il est bien possible de les décrire d'une certaine manière, mais qu'elles vont toujours garder un côté presque ineffable, tout comme l'est la musique.

Cette forte cohésion est un aspect caractéristique de la musique et une autre preuve de cette nature compacte, de cette mono-stratification qu'Ingarden soutient avec conviction. Les qualités de cette introduction sont de l'ordre du tragique, du pathétique (comme l'indique la dénomination même de la sonate) pour le tout début; de l'héroïque, en ce qui concerne le premier thème quand il se représente sous une forme expressive et *cantabile*, en majeur (ligne 3).

Ces qualités ne sont pas, à proprement parler, les sentiments réels du tragique, du pathétique, de l'héroïque: elles en sont des sortes de *variations* inséparables du mouvement et des formations sonores du morceau en question. Pourtant, cette proximité avec la matière sonore ne suffit pas pour expliquer et justifier une telle aura sentimentale: en effet, le «pathétique» de la sonate ne se manifeste pas non plus dans la musique en tant que telle, mais sous une forme très spécifique et «méta-musicale»; sa forme de manifestation est si spécifique qu'elle ne peut même pas être pleinement définie. Une telle qualité est vécue par un auditeur de manière immédiate: ce n'est qu'*a posteriori* qu'elle peut être analysée et expliquée en termes musicologiques ou philosophiques.

Pour rendre claire son interprétation, Ingarden se sert d'un exemple visuel proposé par Max Scheler²²²: selon cet exemple, un paysage peut paraître triste à l'observateur, dans le sens que sa physionomie se présente comme triste, bien qu'on ne puisse pas attribuer des sentiments ou des états psychiques à un paysage. On ne peut même pas soutenir que le paysage symbolise en quelque façon la tristesse puisque, tout comme la musique, des éléments naturels n'ont pas le pouvoir de renvoyer explicitement à des significations ultérieures. Cette tristesse du paysage est une qualité intrinsèque, elle est une *forme individuelle* de la tristesse proprement dite. Tout comme la physionomie d'un paysage peut faire surgir de la tristesse, les formations sonores d'une œuvre musicale sont en mesure de susciter des émotions analogues.

À part les propriétés éminemment sonores que nous avons déjà rappelées, les facteurs à la base des émotions en musique sont aussi le temps et les mouvements

²²² Cf. SCHELER M., *Mort et survie. Suivi de Le Phénomène du Tragique*, traduction française de Dupuy M., Paris, Aubier, 1952.

(tournures harmoniques, marches harmoniques, évolution des lignes mélodiques, etc.). Étant donné que ces facteurs sont incontestablement des parties intégrantes de la structure d'un morceau de musique, l'aura émotive qui y est immanente prévoit une discontinuité par rapport à ces réactions qu'elle provoque dans les auditeurs²²³. Cette aura est une qualité/propriété musicale au même titre que le temps et les mouvements (un élément/moment non acoustique, selon la définition d'Ingarden), et ne peut pas être assimilée à de simples états psychiques des auditeurs, à ces effets nerveux dérivant des stimulations que la musique nous fournit: le psychologisme et le relativisme esthétiques qui en dérivent sont ainsi repoussés.

Remarques sur la théorie des qualités émotives d'Ingarden

Le fait que les émotions soient, pour Ingarden, intimement liées aux aspects sonores et non sonores est donc à interpréter dans le socle de la nature d'une œuvre musicale comme objet purement intentionnel. Dans l'œuvre littéraire nous avons des quasi-personnages, des quasi-événements, un quasi-temps; là il s'agit de «quasi-émotions». Cela veut dire qu'elles sont imaginaires? Non, elles sont réelles mais, voilà le point décisif, elles ne peuvent pas être superposées aux émotions communes, de la vie de tous les jours: la mélancolie d'un Nocturne de Chopin ne coïncide pas avec la mélancolie tout court.

Chaque œuvre est enrichie d'émotions qui sont les siennes et qui n'appartiennent à aucune autre œuvre musicale ou chose d'autre genre. Néanmoins, elles ont une relation d'analogie avec les émotions proprement dites: elles sont des aperçus, de différents points de vue sur les sentiments que nous tous connaissons, sauf qu'elles ne peuvent pas être détachées du support sonore qui les évoque.

On pourrait cependant adresser à la thèse ingardenienne l'objection que des facteurs décisifs pour les émotions en musique comme le mouvement et le temps ne se réalisent complètement que lorsqu'ils sont saisis par un sujet. Des moments non sonores similaires comme les émotions/qualités émotives ne seraient donc à leur tour que les produits de l'activité intentionnelle d'un sujet au moment de l'écoute?

La réponse à cette objection est qu'il ne faut pas interpréter la réalisation effective d'une potentialité comme une véritable création *ex nihilo*: les émotions,

²²³ En réalité, même des moments comme les fonctions harmoniques et les conduites mélodiques se détachent de la base purement sonore d'une œuvre, et ce fait rend le discours sur les qualités émotives plus complexe.

comme les autres éléments (temps, mouvement, etc.), sont déjà présentes dans la nature potentielle de l'œuvre. Elles ressortent grâce au rapport intentionnel entre le sujet/auditeur et l'objet/œuvre. Le sujet a, il est vrai, un rôle essentiel, mais il ne faut pas oublier que c'est l'œuvre qui «oriente» les vécus de telles émotions. Les émotions sont éprouvées à *travers* la fruition des conformations sonores qui sont «déjà données d'avance» et (ce qui est le plus important) le *nuancement* de sentiments que cette œuvre spécifique éveille en nous ne pourrait pas être expérimenté, pour ainsi dire, en autonomie, en ignorant l'existence de cette œuvre déterminée. Les *conditions de manifestation* de ce nuancement résident dans l'œuvre et dans le fait d'en faire l'expérience, parce que ce nuancement est intimement rattaché à la coloration sonore de celle-ci.

La preuve de la validité de la théorie d'Ingarden nous est offerte par notre expérience quotidienne: les émotions que nous éprouvons en écoutant une certaine œuvre n'en sont jamais disjointes. Même quand nous nous abandonnons à nos souvenirs et à notre imagination, et nous recherchons un sentiment spécifique (normalement très vif) que nous avons éprouvé à l'écoute d'un certain morceau, nous le réveillons par la ré-évocation mentale de la même musique: il est impossible de le faire dans l'abstraction, en effaçant le côté musical.

Un regard superficiel tendrait à aplatir le discours et à réduire ces émotions à leurs «homologues générales»: la remarque, dans ce cas, serait qu'il est inutile et laborieux de multiplier les nuances d'une certaine émotion selon les œuvres qui l'éveillent, puisqu'il suffirait de dire que chacune de ces œuvres occasionne l'émergence d'une seule et même émotion. Une remarque de ce genre révèle une analyse pas assez subtile des dynamiques émotives.

Il est bien possible que, par exemple, un Nocturne de Chopin suscite de la mélancolie dans l'auditeur au sens plein, mais cette mélancolie *sera le résultat d'un apport subjectif*. Si l'auditeur éprouve une mélancolie sincère et authentique, ce fait ne dépendra pas directement du morceau en question, mais il sera, là oui, *occasionné* par l'écoute de cette pièce spécifique. En écoutant le Nocturne, il se souviendra peut-être d'une situation vécue dans son passé, ou il sera amené à s'abandonner à des rêveries ou à des réflexions sur le mélancolique en tant que tel.

Dans toutes ces éventualités, la matière musicale n'est pas la protagoniste de ces vécus: nous voulons dire que la tristesse et la mélancolie effectives dans lesquelles elle nous immerge ne sont pas, pour ainsi dire, «la tristesse et la mélancolie *de* ce Nocturne

et *pour* ce Nocturne». Elles se mélangent le plus souvent, nous croyons, au côté visuel de notre mémoire, à des images qui nous ont marqués et auxquelles nous attribuons un fort contenu de tristesse, ou qui sont pour nous des sortes d'idéaltypes de ce sentiment spécifique. Il peut s'agir d'images fictionnelles, d'un film, d'épisodes de notre vie où nous étions impliqués, que nous avons appris par l'histoire ou, plus simplement, par la narration de quelqu'un. Tous ces aspects sont associés à une forme visuelle, et cette forme surgit en nous parfois de manière très indirecte et «traîtresse». La conséquence de ce fait est que nous sommes persuadés de profiter de la musique «dans l'abstraction et l'absence de conditionnements», mais en réalité la musique glisse insensiblement de centre de notre attention et de notre expérience esthétique à «prétexte et cause occasionnelle» de suggestions personnelles. Rien que cette dernière remarque souligne l'altérité de ce genre d'émotions, puisque la musique et ses qualités émotives ne renvoient pas à des images précises. C'est l'arbitre du sujet qui associe un morceau à des images comme s'il s'agissait de l'accompagnement d'une scène d'un film.

Ces sentiments évoqués par le Nocturne ont une parenté, une proximité avec leurs «homologues canoniques», dans le sens que nous les reconnaissons comme tels et, en effet, nous ne pourrions pas penser à autre chose pour les nommer et les définir. Néanmoins, ils ne possèdent pas la même *force* et la même *présence vivide* que les émotions typiques de notre existence. On pourrait les réputer comme des «émotions vécues dans un état circonscrit et surveillé», presque comme si elles étaient «appelées à la vie dans une expérience de laboratoire», sauf que l'engagement qu'on prouve n'est pas aseptique et simulé, mais sincère.

Cependant, la sincérité de tels sentiments ne doit pas occulter leur nature en quelque sorte relative: on sent de la tristesse en écoutant une certaine mélodie, mais à tout moment on perçoit que la tristesse découle de la musique et y est intimement liée, et on ne s'abandonne pas à une tristesse authentiquement et profondément vécue. Si jamais cette dernière circonstance se vérifie, à nouveau on se sera éloigné de l'expérience musicale et on aura dépassé la frontière de nos vécus subjectifs.

L'indice qui renforce davantage ce discours est que dans l'expérience musicale des sentiments normalement négatifs sont mélangés d'une manière inextricable avec des sentiments de jouissance et de plaisir. Dit autrement, des sentiments que dans des situations du quotidien on éviterait à tout prix, sont évoqués, vécus et même prolongés

dans le temps avec le plus grand engagement et le plus grand plaisir²²⁴. Nous avons parlé de «nuancement» des émotions dans des œuvres musicales spécifiques justement parce que chaque œuvre apporte une nouvelle nuance émotionnelle et nous fait découvrir et sentir quelque chose que nous ne retrouverions pas dans la vie de tous les jours.

Comme le dit très bien Ingarden,

Dans le contour d'une mélodie – lorsqu'il y a une implication claire du timbre sonore – apparaît une «mélancolie», «douceur» ou «tristesse» de cette mélodie, inséparable d'elle. [...] Si la mélodie est jouée correctement, elle se manifeste avec cette qualité qu'elle révèle et met en valeur, lui imprimant un caractère spécifique et dépendant. Il peut y avoir, naturellement, des mélodies qui paraissent «tristes», mais leur «tristesse» n'est pas identique à celle-ci; dans chaque cas, elle se présente d'une façon spécifique. Et nous saisissons ces diverses modifications, bien qu'elles ne soient pas prescrites et ne se laissent pas cerner conceptuellement. Mais on les entend, on les sent clairement. [...] Dans leur transformation spécifique, elles deviennent des qualités émotives musicales propres, qui ne peuvent apparaître dans cette transformation ni comme un moment de l'expérience vécu en soi, ni par l'intermédiaire des autres arts. À part cela, il existe des qualités émotives qui, dans leur forme concrète propre, ne peuvent devenir une donnée perceptible que par la musique; nous n'avons aucun nom pour elles, car il n'est pas possible de leur trouver un analogon. C'est là, justement, la raison pour laquelle nous cherchons l'échange direct avec la plupart des grandes œuvres musicales: elles nous ouvrent l'accès aux qualités émotives que nous ne pourrions pas trouver autrement²²⁵.

Émotions en musique et valeur

On peut faire un pas ultérieur et remarquer que ce plaisir qu'on prouve dans l'appréciation d'une qualité émotive recréée par une œuvre musicale est aussi strictement connecté à la valeur de l'œuvre en question. Plus l'œuvre possède une grande valeur artistique, plus les émotions qui en découlent seront profondes et riches.

²²⁴ Dans la grande complexité et pluralité des sentiments humains, il existe aussi, et il est très commun, le fait de se réjouir d'être dans des états dépressifs et de négativité. Cela voudrait dire que les émotions, dans d'innombrables cas, seraient «surveillées» de la même manière que dans l'expérience musicale? Nous croyons qu'un tel rapprochement n'est pas correct.

²²⁵ INGARDEN R., *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, op. cit., p. 123.

Il ne faut pas oublier, pourtant, que seulement un nombre limité d'individus ont la capacité, à la fois, de reconnaître une œuvre de valeur et d'en apprécier tous ces éléments qui en font une œuvre de valeur. Dans ce cas, il est évident que même les qualités émotives et les sentiments qui en dépendent seront exploités au degré maximum²²⁶.

L'émergence des émotions est, nous l'avons souligné au cours du chapitre 3, le facteur principal et presque exclusif de l'expérience musicale des auditeurs communs. Les capacités basiques de la majorité des individus se concentrent sur des facteurs comme la «beauté» et la facilité d'une mélodie²²⁷. L'évaluation de la valeur d'une œuvre tient compte presque uniquement de tels aspects, puisqu'un auditeur naïf ne dispose pas de critères de jugement plus poussés (lui permettant de saisir, par exemple, la forme et la structure du morceau en question)²²⁸.

Même le fait que de très grandes œuvres soient le plus souvent reconnues par l'auditeur moyen comme telles est une conséquence moins d'une réelle compréhension de la valeur globale de la totalité de leurs caractères que de l'appréciation de certains motifs frappants par-ci par-là.

Toutes ces limitations, qui sont sans doute vraies, n'annulent pas le fait que même les auditeurs communs éprouvent des émotions à partir de ces qualités émotives, donc qu'en quelque sorte ils reconnaissent ces qualités: juste, ils ne pourront apprécier que certains éléments plus évidents, comme les mélodies, alors que d'autres plus élaborés leur échapperont.

Nos considérations sont très similaires à celles de Peter Kivy lorsqu'il donne sa solution au problème des propriétés «négatives» en musique. Le problème est de

²²⁶ La question de la valeur des œuvres d'art en général est, bien évidemment, très complexe. Nous ne pouvons pas l'affronter directement ici, nous nous limitons à l'effleurer relativement aux considérations de Peter Kivy qu'on cite juste après. Ingarden affronte en général le problème à plusieurs reprises au cours de sa réflexion. Voir INGARDEN R., «La valeur esthétique et le problème de son fondement objectif», in ID., *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art*, op. cit., pp. 134-140; ID., «Le problème de la relativité des valeurs», in ID., *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art*, op. cit., pp. 99-116; ID., «Valeurs artistiques et valeurs esthétiques», in ID., *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art*, op. cit., pp. 141-160; ID., «Remarques sur le problème du jugement de valeur esthétique», in Limido-Heulot P. (éd.), *Roman Ingarden*, op. cit., pp. 17-25.

Dans le débat récent sur la valeur dans l'art, un texte capital est LEVINSON J., *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1996 (surtout l'essai «Pleasure and the Value of Works of Art»).

²²⁷ Sur le problème de la valeur en musique, parmi les innombrables contributions qu'on pourrait citer, voir LEVINSON J., «Evaluating Music», in ID., *Contemplating Art*, op. cit., pp. 184-207.

²²⁸ Ingarden, concernant l'œuvre musicale, parle de qualités neutres, «qualités esthétiquement valentes» et «qualités de valeur esthétiques». Les qualités émotives sont une typologie de qualités esthétiques et rentrent dans l'évaluation de la valeur d'une œuvre selon différentes modalités, que le philosophe polonais discute dans INGARDEN R., *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, op. cit., pp. 131-146.

Le discours des valeurs relativement à l'œuvre littéraire se trouve, entre autres, dans ID., *L'œuvre d'art littéraire*, op. cit., pp. 313-316.

comprendre pourquoi des émotions désagréables dans la vie de tous les jours sont appréciées quand s'offrent à nous dans l'écoute des œuvres musicales. Sa réponse (on l'a anticipé dans une note plus haut) est que ces qualités ne sont pas recherchées en elles-mêmes, mais parce qu'elles sont immanentes à de la musique de grande valeur. Le plaisir dériverait non pas de la négativité de ces qualités émotives mêmes, mais de la beauté et de la profondeur de la grande musique qui les contient.

Cette argumentation est une conséquence cohérente de sa théorie générale qu'on appelle normalement «formalisme enrichi» (*enhanced formalism*). Elle est nommée ainsi car elle reprend la ligne de Hanslick, réputée comme correcte dans la substance, en intégrant l'aspect des émotions que le critique autrichien avait banni dans un excès de furie iconoclaste.

Nous croyons que la position d'Ingarden ne s'éloigne pas trop de ce «formalisme revisité» par Kivy. La thèse de Kivy a été ponctuellement critiquée par les défenseurs du contenu en musique, mais ce débat nous amènerait trop loin. Nous nous limitons à remarquer une difficulté, qui est liée précisément à cette idée que le plaisir serait lié à la valeur d'une œuvre: comment cataloguer la masse de musique qui n'a pas une grande valeur? Il faudrait soutenir qu'elle n'évoque pas de véritables émotions, ou qu'elle le fait très peu?

L'expérience de l'auditeur commun démentit cette déduction, car souvent l'individu moyen s'émotionne, même profondément, en écoutant des morceaux que la critique musicale juge comme médiocres en raison, par exemple, de la facilité d'effet de leurs thèmes, ou de la banalité des solutions harmoniques, ou encore de l'organisation scolaire du matériau, etc. Kivy pourrait rebattre, néanmoins, que cette musique est émouvante uniquement pour ceux qui n'ont pas les instruments et la formation pour juger correctement d'une œuvre, mais cela n'est pas exact à notre sens.

Nous restons toujours de l'avis qu'il ne faut pas prévoir de véritables «sauts qualitatifs» entre une typologie d'expérience et une autre, comme on a eu l'occasion de motiver à plusieurs reprises. Nous réaffirmons une telle conviction dans cette circonstance. En effet, même des œuvres banales et stéréotypées possèdent des qualités émotives, et ces qualités se révèlent à l'écoute de tout auditeur, du plus expert au plus naïf.

Dans le cas d'un auditeur plus exigeant, une certaine mélodie visant à produire des effets trop faciles et superficiels aura simplement un pouvoir très limité de susciter l'émotion qui y est connectée. Ce qu'elle évoquera sera un certain «point de vue», un

«chemin d'accès» au «bassin émotif» de référence, mais le tout restera à l'état d'ébauche ou, pire, d'essai avorté. Aux oreilles de l'auditeur raffiné, les émotions faciles se convertissent instantanément en caricatures d'elles-mêmes, en sentiments massifiés et stéréotypés. Mais, voici l'aspect subtil de ce discours, cela ne veut pas dire que *l'auditeur expérimenté ne s'émotionne point vis-à-vis d'une musique banale*, puisqu'il existe toujours un côté réceptif qui est irréfléchi et qui répond aux sollicitations extérieures, musicales dans ce cas. L'émotion plus ou moins «sincère» permane toujours, pour ainsi dire, sous-jacente, elle ne disparaît pas: le côté plus rationnel et lucide «dénonce» et dévoile la pauvreté et la médiocrité de la matière suscitant cette émotion, et c'est comme si une sorte de honte pour cette faiblesse surgissait soudaine. Il ne faut pas oublier, pourtant, que la tentation de s'abandonner à la facilité, à la commodité, à tout ce qui est acritique et ne demande pas d'effort est présente en nous tous, donc il est impossible d'annuler complètement la réponse émotive à ces musiques possédant des qualités capables de la faire émerger, peu importe la valeur de ces qualités mêmes. Le degré de cette réponse varie selon la préparation de l'auditeur, mais aussi selon les moments, parce que même le plus expert connaît des moments de fatigue et de «faiblesse» où il baisse son philtre critique.

Il résulte évident que les qualités émotives (et leur pouvoir d'engendrer des émotions correspondantes plus ou moins intenses) ne rentrent pas de manière linéaire dans la détermination de la valeur d'une œuvre musicale. Nous voulons dire que le fait d'insister surtout sur ces qualités pour exprimer un jugement de valeur est un critère trompeur: souvent la musique surchargée de pouvoir émotif a très peu à offrir au-delà de cette surface frappante, puisque les modalités d'évocation des sentiments sont prévisibles ou toutes vouées à créer un effet dans le public.

Ce qui compte, nous dirions, ne sont pas les qualités émotives et les émotions mais *les modalités de les présenter, les orchestrer et les évoquer*: plus simplement, ce qui compte est toujours la substructure, la totalité confondue des éléments musicaux, dont les propriétés émotives ne sont que des conséquences, des aspects émergents. Cela rejoint l'idée qu'un auditeur naïf reconnaît l'importance de grandes œuvres «pour les mauvaises raisons»: pour la beauté des thèmes, «parce qu'elles sonnent bien», pour les émotions qu'elles provoquent.

Or, nous ne voulons pas dire que les émotions sont à ignorer complètement, mais qu'elles ne sont pas prioritaires dans l'évaluation d'une œuvre: dans une qualité émotive il faudrait distinguer l'effet émotif proprement dit des éléments responsables de

cet effet. *La richesse d'une propriété émotive est le résultat de la combinaison et, plus, de la compénétration de ces deux aspects: en ce sens, elle «retombe» sur l'œuvre en tant que facteur ultérieur de valorisation dans le jugement esthétique.*

Pour rendre plus clair ce point, reprenons l'exemple précédent de la Sonate Pathétique de Beethoven: concentrons-nous sur le sentiment, justement, du «pathétique» qu'elle évoque. Pourrions-nous affirmer que ce sentiment, pris en lui-même, est quelque chose de riche et d'original? Non, ce n'est qu'une vague suggestion, un pâle renvoi au sentiment du pathétique qui pourrait émaner d'une scène tragique.

Dans le cas d'une œuvre littéraire comme une tragédie, le sentiment du tragique est une conséquence d'une certaine situation représentée ou, plutôt, de l'idéaltype de cette situation où les détails occasionnels et les personnages spécifiques perdent de consistance et il ne reste que les contours schématiques. Par exemple, dans les tragédies d'Eschyle la colère du dieu x contre le personnage y évoque l'idéaltype de la colère de la divinité contre l'humanité. Le sentiment même «fait oublier» sa référence à la situation singulière et s'incarne dans ce *topos* idéal: il se fait *sentiment du tragique* dans l'absolu.

En musique cette «situation représentée» n'existe pas, et encore moins on peut parvenir à ce que nous avons appelé «idéaltype» d'une situation suggérée. L'émotion dans cet exemple de la tragédie s'incarne si profondément dans le contenu idéaltypique qu'elle devient à son tour un contenu *sui generis*. En musique, au contraire, la prétention que les émotions puissent être cette sorte de contenu *sui generis* s'avère difficile à défendre. Et cela en raison du caractère trop vague et indistinct de ces émotions, telles qu'elles sont évoquées, dans notre exemple, par la Pathétique de Beethoven.

Contenu comme message émotif général, comme «reflet» de catégories de l'esprit

Nous avons refusé deux hypothèses: l'idée qu'il puisse exister en musique un contenu de nature vaguement représentative et l'idée que les qualités émotives soient si fortes qu'elles puissent, en quelque sorte, condenser une âme, une «épaisseur» représentative et «se faire contenu» à leur tour²²⁹.

²²⁹ Nous ne pouvons pas rentrer dans les détails, mais nous croyons que la «théorie de la personne» de Levinson, comme quoi dans les qualités émotives il faudrait voir une personne au sens abstrait éprouvant ces émotions, puisse être

La question de la prétendue stratification des œuvres musicales reste néanmoins ouverte, et cela précisément en relation au discours des émotions. Il est indéniable qu'il existe celle que nous appellerions une «profondeur» dans la musique, c'est-à-dire une dimension qui va clairement au-delà de la matière sonore de surface s'offrant à nous. Cette dimension constitue, pour reprendre la formulation de Hartmann, un «arrière-plan», un niveau «intérieur» nous faisant oublier le «point de départ» sonore qui nous a projetés vers lui.

Or, si on est sûr de s'être libéré de tout risque de parasitismes de la part d'éléments représentatifs et de vécus subjectifs, le fait de comprendre et d'interpréter qu'est-ce que cette dimension ultérieure risque de stagner dans une simple question terminologique, et cela précisément à cause de la nature extraordinairement vague et volatile de cette «profondeur musicale». Qu'on la définisse «strate (successive)», «arrière-plan», «niveau intérieur», l'impression est que ces dénominations sont interchangeables. Il faut que le concept formel soit clair et univoque et, surtout, qu'on essaie autant que possible de délimiter davantage cette prolongation fantomatique des conformations sonores. Ensuite, il faut voir si le concept choisi s'adapte à la délimitation et s'il peut la définir d'une manière convaincante.

Nous considérons l'interprétation d'Ingarden comme satisfaisante: nous y reviendrons dans la partie concernant l'hypothèse de stratification comme globalité *gestaltique*. Nous voudrions introduire cette troisième partie en essayant de montrer comme pour nous c'est *la seule hypothèse possible*: pour cela faire, abordons la grande question des qualités émotives et des émotions encore d'un autre point de vue.

Il existe encore une possibilité. On pourrait accepter le refus d'un contenu musical comme représentation, comme émotions devenant presque des objets représentés et des situations vécues (par exemple, la «personne abstraite» s'émouvant de Levinson) ou comme sentiments subjectifs des auditeurs. On pourrait accepter tout cela et continuer, néanmoins, à prétendre que la sphère de l'émotivité reste toujours *la réponse moins inadéquate* à la question de ce niveau ultérieur des œuvres musicales.

Une telle prétention dériverait du simple constat que l'aura immanente à la matière sonore résiste à tout essai de clarification: il serait vain de vouloir «dissiper ce brouillard», qui est constitutif, en essayant de séparer ce nœud polysémique émergent des formations acoustiques et de le classer dans des typologies émotives définies et

classée dans la catégorie de ces théories interprétant le contenu d'une œuvre musicale comme un ensemble de qualités émotives capables d'incarner et évoquer des aspects et des situations idéaltypiques, d'une façon analogue au cas des tragédies qu'on a suggéré.

univoques. Plutôt que de se concentrer sur des segments musicaux très réduits et analyser même les nuances émotives minimales, il serait peut-être plus productif de repérer de grandes catégories interprétatives, qui ne seraient des propriétés émotives/émotions que dans un sens très large.

Par «catégories interprétatives» on pourrait entendre les significations que les œuvres transmettraient aux auditeurs: quand on parle de «significations» on ne présuppose pas des contenus précis au sens représentatif ou déclaratif, mais des messages globaux qui s'imposeraient par une évidence immédiate, une force émotive qu'on risque de «désamorcer» si jamais on l'explique. On peut aussi interpréter ces messages globaux comme des «narrations abstraites»: la narration abstraite serait l'évocation de concepts abstraits, sans personnages et sans rien qui puisse être réduit à des situations, des actes et des événements objectivés. Par exemple, il serait facile d'affirmer que la Vème Symphonie de Beethoven transmet le message d'une lutte dramatique et inexorable qui, à travers des vicissitudes et des phases alternes, amène au triomphe final: cela pourrait être dit de maintes œuvres de la tradition savante occidentale.

Sur un plan différent, on pourrait colloquer l'idée que certaines œuvres résument et incarnent l'esprit d'une certaine époque, ou l'esprit d'un peuple, ou l'essence d'un mouvement culturel et artistique. Les symphonies de Mahler sont toutes sans exceptions des emblèmes de la décadence de la culture bourgeoise européenne du XIXème siècle et, en ce sens, elles sont des homologues des romans, entre autres, de Mann et de Musil.

La plupart des œuvres des ainsi dites «écoles nationales» de la fin du XIXème siècle incarnent très efficacement l'âme des peuples russe, norvégien, finlandais, hongrois, etc., dans le sens que les sonorités typiques et les chants traditionnels de ces derniers sont sublimés dans ces œuvres.

La musique, déjà citée, de Chostakovitch et de Prokofiev, par son sarcasme et son caractère anti-expressif, parfois brutal, communique comme une sorte d'exigence de désacralisation, de désillusion par rapport aux grands idéaux et aux rêves de la tradition romantique, auxquels se substituent le relativisme et le sens de précarité du XXème siècle.

Nous sommes persuadés que la musique, malgré l'absence d'un contenu proprement dit, puisse transmettre toujours un message, avec la plus grande force qui lui dérive de la faculté de frapper et émouvoir immédiatement les consciences. Elle peut

accueillir certains aspects de la vie même du compositeur (pensons à ces œuvres qui ont été créées à des moments particuliers de l'existence d'un musicien, et qui contiennent un écho de ces moments, bien qu'elles ne puissent pas être réduites à ceux-ci et aux vécus de l'auteur). Elle peut catalyser les facteurs principaux d'une poétique ou d'un mouvement culturel (un morceau peut être indiqué comme emblématique du classicisme, du baroque ou du romantisme); elle peut résumer l'identité d'un peuple (la musique de Grieg pour la Norvège, celle de Mussorgsky ou de Tchaïkovsky pour la Russie, celle de Granados ou d'Albéniz pour l'Espagne, etc.). Elle peut réfléchir l'esprit d'une époque et ses contradictions (Mahler, une fois de plus, ou l'expressionnisme de Schönberg, ou Beethoven pour le passage du classicisme au romantisme, etc.).

Si nous sommes loin de nier cela, et même, au contraire, nous réputons que l'essence de la grande musique réside dans ces aspects (et non pas dans une conception d'art pour l'art que, à vrai dire, maints compositeurs ont adopté et adoptent toujours), nous voudrions isoler de la partie musicale proprement dite ce genre de catégories interprétatives, de messages globaux et de contenus généralissimes. Il est bien nécessaire de le faire, vu la prétention qu'ils puissent constituer un niveau distinct du premier plan de la syntaxe sonore.

Nous revenons donc à la distinction précédente entre le côté sonore d'une qualité émotive et le côté de l'émotion prise dans sa pureté: dans le cas que nous discutons dans ce paragraphe, on l'a dit, on ne parle pas tellement d'«émotion» mais d'impression générale, de suggestion, de message d'ensemble. On a déjà insisté sur le caractère vague de ce côté, et cette remarque n'aurait pas d'efficacité ici, car dans la mise en avant de ce contenu *sui generis* on assume d'avance qu'il soit vague et difficile à saisir.

Mettons alors l'accent sur un autre aspect: cette «force communicative et émotive», cet impact immédiat et ineffable imposant à l'auditeur comme une évidence le fait qu'une œuvre résume, par exemple, l'esprit d'une époque, pourraient être le résultat de l'influence d'un «esprit de l'œuvre». Cet esprit serait à considérer comme l'arrière-plan, le niveau ultérieur d'une œuvre musicale, à partir duquel s'engendrent le ou les messages globaux de cette œuvre relativement à son patrimoine de significations et à sa poétique. À vrai dire, vu la nature extrêmement volatile de ce plan, le contenu et le message paraissent coïncider, puisque le message rejoint les consciences des auditeurs par une évidence immédiate de la musique même, sans qu'on ait à interpréter la matière sonore en cherchant des significations supplémentaires.

Si on réfléchit bien, ce *quid*, cette force expressive d'une œuvre musicale s'imposant à nous ne peut pas être séparée de la partie sonore et ne peut pas être considérée comme un élément autonome. Si on met entre parenthèses le niveau des formations sonores, on se retrouve avec quelque chose de très confus mais, surtout, avec quelque chose qui n'a pas la puissance, l'originalité et la finesse qui sont normalement attribuées à l'œuvre musicale en question, surtout s'il s'agit d'une grande œuvre. Nous voulons dire que *la valeur d'une œuvre ne résiderait pas dans ce prétendu contenu/message méta-musical*: au contraire, si on isole ce surplus, on perd la plupart des éléments assurant la valeur de l'œuvre et on n'obtient qu'un ensemble dénoué et avorté.

Cet ainsi dit «contenu», privé de la substance du discours musical, n'est au fond qu'un ensemble plus ou moins confus de suggestions, échos, émotions et allusions, et en général il ne résultera pas très prégnant et significatif. Du point de vue artistique, il a une valeur très modeste, et ne supporte pas qu'on le rapproche des contenus tels qu'on les connaît dans la littérature. L'intérêt et la valeur artistiques ne sont pas, justement, dans la suggestion et dans la qualité émotive prises en elles-mêmes, mais dans la base sonore qui les évoque. *C'est dans un accord de sons spécifique, dans un certain enchaînement harmonique, dans cette pulsation rythmique et cette évolution thématique précises qu'une émotion trouve son originalité et sa valeur les plus pleines: prise toute seule, elle n'a pas une grande valeur, elle risque de n'être, au fond, rien de spécial.*

La qualité émotive dominante dans l'introduction de la Pathétique de Beethoven apparaît comme un élément d'une puissance expressive et d'une profondeur extraordinaires: cependant, il faut se rendre compte que la musique ne nous introduit pas littéralement cette émotion, comme pourraient le faire une image poétique, une scène d'une pièce théâtrale ou la séquence d'un roman. Par l'efficacité et la puissance des formules artistiques, la grande littérature nous présente les grands thèmes de notre existence (questions éthiques, valeurs, sentiments, etc.) qui, dans notre expérience, s'offrent et au même temps se cachent de nous, parce qu'ils se mélangent entre eux, ils sont corrompus par nos actes et par le caractère aléatoire des situations, ils assument toujours une apparence confuse, brisée, fragmentée. La littérature, en quelque sorte, les «sublime» pour nous en les libérant de toutes ces contaminations accidentelles et les fixe dans des formes emblématiques: ainsi, elle *concentre notre attention* sur ces thèmes en tant que tels, sans les «distractions» de notre expérience commune.

Est-ce que la musique possède toutes les prérogatives qu'on vient d'attribuer à la littérature? Bien-sûr que non. La musique ne peut pas, de par sa nature même, nous présenter et délinéer quelque chose: quand on dit qu'une œuvre peut incarner l'esprit d'un peuple, elle peut le faire *en évoquant et en suggérant* certains éléments, mais c'est comme si ces éléments «restaient suspendus devant nous» sans que «l'œuvre ne nous dise rien sur quoi en faire». L'œuvre musicale suggère, mais ce qu'elle suggère n'est nullement clair, focalisé, emblématique: nous ne sommes même pas sûrs qu'une catégorie soit préférable à une autre similaire, dans le sens que, souvent, les qualités émotives, les impressions et les messages évocateurs semblent s'entrelacer les uns dans les autres.

Nous voyons bien la «protestation» se lever suite à ces remarques: une grande œuvre ne nous met donc pas devant les grandes significations de notre existence? La Marche Funèbre de la Symphonie Héroïque de Beethoven ne nous fait donc pas «découvrir» l'essence même de la douleur et du tragique? Notre réponse est qu'un tel morceau fait émerger un sentiment s'imposant à nous directement comme «profond et vrai», et cela «sans contestations et doutes possibles», en conséquence de la grande valeur de cette musique. Néanmoins, si on voulait affirmer que ce processus équivaut à nous présenter le tragique dans son aspect substantiel, nous dirions qu'une considération de ce genre va trop loin.

La Marche Funèbre ne peut pas exercer cette modélisation d'éléments existentiels, elle ne peut pas focaliser notre attention et notre réflexion sur *le* tragique ou sur une narration dont le contenu serait une déclinaison significative du tragique. Lorsqu'on dit que ce morceau nous amène à découvrir de nouvelles facettes du tragique, à en prendre conscience d'autres points de vue et à y réfléchir davantage et de manière inusitée, on ne dit pas quelque chose d'incorrect. Simplement, il vaudrait mieux préciser que la Marche Funèbre *occasionne en nous cette nouvelle prise de conscience, sous forme d'un sentiment ineffable mais puissant que nous ne pouvons pas éprouver par nous-mêmes, en «autonomie», mais qui nous envahit chaque fois que nous réécoutons ce même morceau ou nous l'évoquons dans notre esprit.*

Une objection possible serait que cette expérience est simplement un rapprochement de l'essence du tragique qui rentre directement dans le «large bassin» de cette qualité émotive, puisque ce sentiment, dès qu'il naît en nous, est forcément associé à la qualité correspondante: les nôtres ne sont que des complications, des sophistications inutiles. Mais nous insistons précisément sur le fait que la naissance

d'une chose *s'accompagne* à la réflexion sur l'autre: il est presque inévitable qu'avec l'émotion dérivant de l'expérience musicale s'entremêlent des expériences intérieures d'autre genre, provoquées par des actes plus ou moins involontaires. Ces actes peuvent libérer des vécus de conscience, des images, des épisodes de notre vie: les réactions émotives à la musique créent un terrain fertile à l'évocation de ces vécus et, sur un autre plan, à un questionnement sur l'essence profonde des «qualités métaphysiques» à la base des émotions en jeu. Une image prosaïque, mais efficace, est que la musique devient ainsi «bande sonore» de tous ces autres vécus intérieurs: des images tragiques, ou des souvenirs de notre vie défilent devant notre regard intérieur et la Marche Funèbre les accompagne.

Ces vécus, ces souvenirs, cette focalisation sur des vérités métaphysiques et abstraites *sont la conséquence d'actes subjectifs supplémentaires par rapport à l'expérience musicale*. L'essence de la qualité du tragique *n'est pas présente dans la Marche Funèbre, ni d'une façon explicite, ni d'une façon potentielle: les formations sonores et leurs propriétés peuvent effectivement évoquer et suggérer le sentiment du tragique, par différentes formes d'analogie, mais elles sont dans l'impossibilité de «traiter la question» ou de la «présenter sous une apparence emblématique»*.

Toutes nos réflexions et tous nos actes subjectifs sont développés *à partir* de l'œuvre et de l'impression qu'elle suscite (a suscité) en nous. La ou les émotions que nous en tirons, les éléments interprétatifs, les messages, etc., une fois qu'ils sont détachés de la partie purement musicale pour alimenter nos suggestions, considérations ou réflexions, deviennent partiellement autre chose. Ce que nous voulons affirmer est que, en restant concentré sur le «point de départ», sur les qualités émotives que nous dérivons d'une œuvre musicale, nous ne pouvons pas «faire vivre» ces qualités en totale autonomie, au-delà de la base authentiquement musicale, malgré tout effort que l'on puisse faire. *Les qualités émotives d'une œuvre musicale sont si strictement ancrées dans les éléments sonores et du langage musical qu'elles ont toujours tendance à «retomber» et à se «recadrer» dans leur matière d'origine*. Dès qu'on sépare le côté «purement émotif» de ceux que nous avons appelés les «moyens sonores de le faire émerger», on perd la singularité de l'émotion.

On voit très bien comme, à notre avis, une «essence pure» d'une qualité émotive musicale n'existe pas au vrai sens du terme: *il n'existe pas, comme en littérature, l'émergence de la qualité émotive en tant que telle, dans son essence abstraite (ce que*

nous pourrions appeler, avec Ingarden, «qualité métaphysique»), car l'ancrage dans la spécificité musicale est trop fort.

Nous ne sommes pas capables de priver une qualité émotive musicale de sa coloration sonore spécifique: ce qui veut dire que la composante sonore est constitutive d'une telle qualité, comme voulait vraisemblablement le prouver Ingarden. En littérature, toute la partie plus matérielle, les aspects phonétiques, les unités linguistiques avec toutes leurs propriétés, le style, etc. ont une importance décisive, mais on peut décider de les ignorer pour ne prendre en considération que les significations et les contenus représentés. En musique, cet exercice analytique est simplement impossible: il n'est pas impossible dans l'absolu, certes, mais si on essaie de distinguer la matière sonore des aspects émergents, on se retrouve avec des éléments mutilés qui ont perdu leur richesse originaire, leur singularité.

En somme, il nous paraît évident qu'il est difficile de défendre sans problèmes la thèse que les qualités émotives et tous ces autres facteurs analogues dont on a parlé se constituent dans une autre strate, dans un niveau ultérieur par rapport à l'ainsi dite «surface sonore» d'une œuvre musicale. Tout ce que nous avons appelé improprement «syntaxe musicale» est donc *le seul plan qui possède des attributs clairs et définis et qui peut donc être classifié comme «strate»*. Nous ne voulons pas dire simplement une strate «dans l'acception ingardenienne»: toute conception de plan, niveau, strate se base sur l'exigence de marquer des différences qualitatives dans une totalité structurelle et de regrouper les composantes de cette totalité dans des ensembles hétérogènes.

Or, il nous semble que, malgré toutes les différences, même significatives, entre les choix possibles des critères conceptuels pour définir la notion de strate/plan/niveau, le facteur invariable est toujours cette nécessité d'effectuer des césures car, sinon, on ne comprendrait pas la volonté de rechercher des niveaux de discontinuité. Et c'est précisément ce facteur fondamental qui ne paraît pas trouver un champ d'application dans l'œuvre musicale: nous croyons avoir montré que tous ces autres éléments qui semblent partiellement transcender l'aspect purement sonore (et non sonore: bref, à l'aspect «musical tout court») ne peuvent pas se libérer complètement de ce dernier, ils ont ancrés dans lui et donc, d'une certaine façon, ils y retombent toujours. De ce point de vue, l'insistance d'Ingarden sur la nature compacte de l'œuvre musicale et sur sa monostratification nous semble pleinement justifiée.

Nous sommes naturellement amenés par tout notre discours précédent à prendre en considération la dernière hypothèse de stratification de l'œuvre musicale, celle qui

insiste sur le saut qualitatif entre les éléments purement acoustiques et leur sublimation dans les *Gestalten* et dans la totalité supérieure de l'œuvre. Il faut se demander, en d'autres termes, s'il ne serait pas nécessaire de prévoir une hétérogénéité profonde d'éléments à l'intérieur de ce niveau même que nous appelons de la syntaxe musicale.

3. Les aspects de «syntaxe évoluée» comme seconde strate de l'œuvre musicale

Un certain nombre de musicologues ont vivement critiqué l'exclusion sans appel de la part d'Ingarden d'une quelconque stratification de l'œuvre musicale. Une voix d'autorité est sans doute celle de Carl Dahlhaus, qui emploie les mêmes critères avancés par le philosophe polonais pour réfuter sa théorie. Selon Dahlhaus, c'est justement à travers les quatre conditions de la stratification d'Ingarden qu'on se rend compte de la discontinuité profonde entre les plans d'une œuvre musicale; mais il admet qu'une notion comme celle de strate est «difficile à satisfaire» en parlant de musique, et qu'il faudrait simplement cesser de vouloir l'appliquer à tout prix²³⁰.

Dahlhaus insiste sur de nombreux exemples pour prouver la validité de sa conception. Un exemple serait offert par la double nature d'un accord: d'un côté il faut considérer sa nature proprement harmonique en tant qu'élément individuel, de l'autre sa fonction logique à l'intérieur d'un discours, et cela démontrerait la présence d'au moins deux strates différentes. Un autre exemple serait qu'une œuvre et son instrumentation peuvent varier entre elles, sans que cela comporte une modification de l'œuvre en elle-même. Encore: des facteurs comme la distance entre les sons, ou bien la qualité harmonique des consonances et des dissonances, révèlent une dimension qui est fort éloignée du premier plan simplement acoustique.

On ne possède pas de réponses directes d'Ingarden à ces objections. Si on s'appuie sur les points nodaux de sa position, on peut néanmoins essayer de les deviner. Par rapport au discours de l'instrumentation, il soutiendrait probablement que si on voulait à tout prix parler d'une stratification ultérieure, il faudrait néanmoins la colloquer en dehors de l'œuvre musicale, parce que l'ensemble des instruments chargés de l'instancier ne peut pas littéralement rentrer dans sa structure même.

²³⁰ Cf. DAHLHAUS C./EGGEBRECHT H.H., *Che cos'è la musica?*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 152-153.

Le désaccord sur le reste apparaît moins lié à des incompatibilités substantielles de vision qu'à des manques d'entente sur les modalités d'interprétation des éléments musicaux et, surtout, sur les modalités de les classer. La preuve de ce fait est qu'Ingarden et Dahlhaus concordent sur l'aspect, réellement décisif, qu'il serait insensé de prévoir pour l'œuvre musicale une strate de signification conceptuelle comme pour un langage verbal. Cela n'implique pas qu'il faut nier une signification, au sens large, aux sons (comme on a vu en parlant des émotions), mais qu'on doit leur refuser la possibilité de *représenter* et *raconter* des situations, des entités, des actes²³¹. Ensuite, tout dépend de l'interprétation de la fonction que chaque élément individuel assume dans la syntaxe musicale déployée, et si cette fonction détermine un saut de plans. Pour Ingarden, toutes les fonctions musicalement possibles restent vinculées à l'essence primaire des éléments en jeu, à leur nature sonore; pour Dahlhaus, cela comporte une solution de continuité. Le point de vue de Dahlhaus, pourtant, n'équivaut pas à séparer nettement les fonctions relationnelles de l'âme acoustique d'un accord: c'est précisément sur cet aspect, à notre avis, que le discours se joue.

Est-ce qu'il faut prévoir un véritable saut entre, par exemple, un accord en tant que tel, dans sa nature autoréférentielle, et le fait d'être compris dans un épisode musical plus ou moins vaste? Une unité musicale structurelle comme un accord exerce une influence précise dans l'ensemble par la diffusion de son aura, de sa couleur, et elle est, au même temps, influencée par l'aura de ce qui la précède (le silence, si elle est colloquée au début) et ce qui la suit (un autre silence, si elle est placée à la fin). Mais il est aussi indéniable que, dans le mouvement musical, un accord perd une grande partie de sa singularité et il s'efface dans le tout. Répondre qu'il reste une composante de ce tout et qu'on peut le retrouver en tant qu'élément constitutif n'est pas satisfaisant, puisqu'on a souligné plus haut que la musique a une nature *gestaltique* et que le tout est toujours plus que la somme des parties. Il existe une différence remarquable entre une partie comme un accord et un tout comme une phrase musicale: la question est de voir si cette différence comporte un saut ontologique tel qu'une discontinuité de niveaux, de strates demanderait.

Chaque accord d'un ensemble rentre dans un réseau relationnel d'influences réciproques d'auras et de couleurs sonores, et en plus ce réseau est «traversé» par le mouvement temporel de la durée qui fusionne entre elles les différentes phases. Mais,

²³¹ L'opéra, le ballet, la musique théâtrale en général est exclue de notre discussion, puisqu'elle présente des différences considérables par rapport à la musique purement instrumentale. Il serait nécessaire de lui consacrer une réflexion à part.

tout en prenant en compte ces assomptions, quand on affirme qu'une *Gestalt* est plus que la somme de ses parties, on ne veut pas dire qu'elle est *complètement autre chose* par rapport à ces parties. En effet, un ensemble d'accords engendre une couleur, une qualité sonore différentes de la couleur et de la qualité sonore d'un accord individuel ou d'un son individuel, mais ce qui reste inchangé est toujours l'attribut «sonore».

La substance, l'âme sonore reste comme référence incontournable, et ce fait empêche qu'on puisse déterminer une véritable discontinuité entre des plans. Les éléments fusionnés d'une *Gestalt* constituent une entité fort différente des entités musicales simples, et la perception de cette unité globale est aussi fort différente de la perception d'une simple unité individuelle telle qu'un accord. On pourrait même dire que seulement cette unité globale constitue *la musique au vrai sens du terme*, le reste n'étant qu'une base atomique neutre. Mais cette tension supérieure, tension entre durée et unité, reste, dans la substance, «quelque chose de sonore»: pourrait-on la qualifier autrement? Certes, un «sonore» d'ordre supérieur, animé par la durée, le mouvement, la pulsation, qui semble «faire oublier» les simples sons individuels des notes et des accords. Mais les auras qualitatives des unités structurelles qui s'entrelacent et qui forment cette dimension supérieure ne s'effacent pas au point de bâtir un niveau réellement hétérogène. Quand on prend en considération une *Gestalt* sonore, on n'efface jamais entièrement ces unités structurelles pour «penser à autre chose et parler d'autre chose», car leur apport au tout permant ineffaçable, et cet apport fait en sorte que la totalité *reste tout de même liée à ses parties, et d'un «lien de parenté» très étroit, la «parenté sonore»*.

Dahlhaus a raison quand il souligne la duplicité des éléments musicaux, mais nous croyons que cette duplicité n'arrive pas jusqu'au point de marquer une distinction entre deux différents niveaux: en ce sens, nous sommes d'accord avec la vision d'Ingarden. Il faut parler d'un plan unique pour l'œuvre musicale, une strate qui est, certes, très ample et remplie de «reliefs», d'aspects émergents, mais qui reste unique.

4.3 Le problème de l'origine des qualités émotives (et esthétiques)

Comment émergent les qualités émotives (et esthétiques)?

Avant d'aborder le point culminant et conclusif de ce travail, c'est-à-dire qu'est-ce que, pour nous, une œuvre musicale, nous devons évoquer un autre problème, lié aux qualités émotives et, plus en général, aux qualités esthétiques. Nous partageons, on l'a dit, l'interprétation ingardenienne selon laquelle ces qualités sont indissolublement rattachées aux formations, aux «cadres» sonores spécifiques qui, tour à tour, les évoquent. Elles sont rattachées, en élargissant le point de vue, à la nature sonore unique de chaque (grande) œuvre, puisque leur côté ineffable fait qu'elles ne peuvent pas être exprimées d'une manière efficace indépendamment de leur «présentation» sonore.

Est-ce que cela veut dire que nous suivons une vision formaliste de la musique? Ingarden, nous l'avons vu, critique le formalisme intransigeant d'Hanslik; pourtant, son refus d'une stratification en musique et le fait de tout réduire à la dimension «syntaxique» le rapprochent, de plein droit, des positions formalistes.

Nous avons souligné que les propriétés émotives d'une œuvre musicale émergent des unités sonores structurelles, dans le sens qu'elles sont immanentes à ces unités. Cependant, il faut faire attention à l'emploi des termes: quand nous disons «immanentes», nous voulons dire qu'elles sont directement associées à certaines formations sonores et à leur enchaînement, et qu'elles ressortent soudainement dès qu'on écoute ces formations. Le problème, néanmoins, est le suivant: qu'est-ce que cela veut dire, concrètement, que ces qualités sont immanentes aux sons? *Comment* ces qualités émergent? *Comment* elles existent dans l'œuvre? *Comment*, en somme, des propriétés telles que la douceur, l'agitation, le tragique, etc. peuvent ressortir de propriétés purement techniques, acoustiques et non acoustiques qui sont manifestement d'une espèce différente?

Si nous sommes d'accord avec l'idée que les qualités émotives en musique sont inséparables du côté sonore et tendent à «retomber» toujours sur ce dernier, nous sommes, au contraire, fort perplexes quand il s'agit de faire dériver ces qualités des aspects «de premier degré».

Cette problématique rentre dans la grande question des qualités esthétiques, de leur origine et de leur rapport avec les qualités plus techniques et matérielles des œuvres d'art.

Une analyse approfondie du problème des qualités esthétiques offrirait matière pour une autre thèse. Notre intention étant «seulement» celle de théoriser un modèle conceptuel satisfaisant pour répondre au questionnement sur le statut ontologique de l'œuvre musicale, celle des qualités esthétiques est, en réalité, une question supplémentaire et «émergente» par rapport à notre sujet principal. Mais nous ne pouvons pas ignorer complètement cet aspect, vu que nous l'avons introduit par notre discours sur la stratification. Nous nous limiterons donc à souligner que lier strictement ces qualités à la base sonore d'une œuvre spécifique n'implique absolument pas qu'elles dérivent de cette base. Nous verrons aussi en synthèse quelles sont les voies nous semblant les plus productives dans le débat contemporain.

C'est précisément à ce moment du discours qu'il nous est utile de revenir à cet article de Patricia Limido-Heulot que nous avons cité dans le chapitre 2: *Sens et limites de l'analyse ontologique dans l'esthétique de Roman Ingarden*. Comme nous avons partiellement anticipé, dans ce travail elle développe une analyse très poussée de la théorie de l'objet esthétique de Roman Ingarden²³²: plus en général, elle souligne à quel point cette théorie rentre dans le grand effort du philosophe polonais de fonder son modèle phénoménologique réaliste en opposition à l'évolution «idéaliste» de la pensée de Husserl²³³. Le but ultime de cet article est de souligner les contradictions de l'ainsi dit «réalisme phénoménologique» d'Ingarden et de montrer comme, selon l'autrice, sa pensée se débatte entre l'ontologie et la phénoménologie pures; en raison de cette ambiguïté, le penseur polonais se retrouve face à des difficultés insolubles au moment de répondre à certains interrogatifs capitaux.

L'un de ces interrogatifs concerne la nature et l'origine de l'objet esthétique. Ce dernier est engendré par la projection concrète de l'œuvre à un moment spécifique de la part du lecteur, de l'auditeur ou, plus en général, du récepteur. Cette projection est interprétée par Ingarden comme un acte intentionnel de co-création. L'objet esthétique est l'actualisation de ce qui dans l'œuvre n'était qu'une structure formelle potentielle: de cette potentialité on tire l'aspect sensible et intuitif de l'œuvre, sa manifestation où

²³² Ingarden parle de l'objet esthétique en général dans INGARDEN R., «Vécu esthétique et objet esthétique», *op. cit.*, pp. 64-95. Il parle des concrétisations de l'œuvre d'art littéraire dans INGARDEN R., *L'œuvre d'art littéraire*, *op. cit.*, pp. 281-300.

²³³ Une critique très intéressante adressée à la théorie ingardenienne de l'objet esthétique, d'un autre genre par rapport à celle de Limido-Heulot, se trouve dans POUIVET R., *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art?*, Paris, Vrin, 2012, pp. 69-95.

toutes les qualités se réalisent (plus ou moins) pleinement (on passe des qualités artistiques aux véritables qualités esthétiques), en l'exploitant, ainsi, véritablement.

La perspective ontologique d'Ingarden montre d'affronter les problèmes liés aux entités telles que les œuvres d'art et de les résoudre mais, par rapport à cela, Limido-Heulot fait une remarque substantielle qui est aussi une critique: l'objet fondamental de cette perspective, l'objet purement intentionnel, résulte toujours quelque chose qui est déjà donné, qui a été modelé dans une phase préliminaire²³⁴. Le terrain philosophique qui a été acquis, apparemment, de façon solide, se montre plus instable, continue Limido-Heulot, à partir du moment où on essaie de reconstruire comment l'objet esthétique émerge dans la conscience à l'occasion de la véritable expérience esthétique. Il ne faut pas oublier que le point de départ d'Ingarden est, tout de même, celui de la phénoménologie, qui bannit les éléments «tous faits», «donnés par avance», non justifiés, non expliqués et non reconstruits. La nécessité méthodologique est toujours de «décomposer» toute chose pour en établir les fondements, la dérivation: l'un des nœuds centraux de la discussion Husserl/Ingarden est représenté par la manière d'interpréter et d'appliquer cette méthode.

Le philosophe polonais met tout en œuvre pour éviter une reconstruction génétique: l'activité de production ou de réception des œuvres d'art est toujours suffisamment vigile et consciente, les objets pris comme exemples sont toujours déjà complets et «disponibles» à l'expérience de la conscience et à l'enquête ontologique, le processus de leur constitution reste dans l'ombre.

La question essentielle est: comment, par quelle voie on peut concrétiser correctement l'objet intentionnel qui est l'œuvre d'art en suivant les aspects de l'œuvre d'art même? Répondre à cette question est naturellement très difficile et, en effet, Ingarden ne le fait jamais réellement. Il parle très souvent, en essayant aussi d'éclaircir sa position, de la «bonne attitude esthétique» qu'un récepteur devrait toujours avoir: le sujet devrait toujours se diriger vers les différents aspects de l'œuvre d'art de façon correcte et adéquate. Il ne s'agit pas d'une réponse, bien évidemment, car le problème est justement de déterminer en quoi consisterait cette attitude et quels sont les paramètres auxquels se tenir pour la juger comme correcte et satisfaisante²³⁵.

Il est certain que cette attitude est la condition nécessaire pour que l'objet esthétique puisse se manifester et se donner à l'expérience du sujet. L'objet esthétique

²³⁴ Cf. LIMIDO-HEULOT P., «Sens et limites de l'analyse ontologique dans l'esthétique de Roman Ingarden», *op. cit.*, pp. 9-15.

²³⁵ C'est précisément la difficulté sur laquelle nous avons insisté au cours du chapitre 2.

est quelque chose qui se donne, se manifeste, se dévoile, mais dont l'origine est difficile à expliquer; même les qualités esthétiques ne s'offrent dans leur plénitude que si le sujet assume l'attitude correcte qui puisse lui faire comprendre véritablement l'œuvre.

Nous ne voulons pas rentrer dans les détails de la question de l'objet esthétique: si nous avons évoqué ce nœud problématique de la pensée ingardenienne, souligné avec efficacité par Limido-Heulot, c'est parce qu'il englobe nécessairement en lui le problème des qualités esthétiques.

Ingarden parle de trois types de qualités: les *qualités esthétiquement neutres*, les *qualités esthétiquement valentes* et les *qualités de valeur esthétiques positives ou négatives*²³⁶. 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 l'œuvre, et peuvent donc être positives ou négatives.

À la première typologie appartiennent les propriétés strictement techniques et matérielles des œuvres d'art: dans le cas de la musique, il s'agit des unités, des éléments sonores et non sonores de premier degré. Les qualités qui posent problème sont celles des deux autres typologies. Mettons entre parenthèses la question de la valeur d'une œuvre d'art et concentrons-nous sur le discours des qualités esthétiques (mais, au bout du compte, la valeur est surtout liée à celles-ci). Le problème, du point de vue de la démarche ingardenienne, est de réussir à démontrer la dérivation des qualités esthétiquement significatives et de valeur des qualités potentiellement esthétiques²³⁷; ces dernières dériveraient, en dernière instance, des propriétés neutres telles que l'apparence extérieure d'un bloc de granite, sa conformation, sa couleur, ou bien la hauteur des notes, le timbre des instruments, ou encore l'effet acoustique d'un mot, etc.

Quelles peuvent être la motivation et la justification du passage de ce niveau neutre au niveau signifiant (et, ensuite, au niveau de la valeur esthétique)? De quelle manière on peut remplir ce vide, ce saut qui les sépare? D'autant plus que pour

²³⁶ Cf. INGARDEN R., «La valeur esthétique et le problème de son fondement objectif», *op. cit.*, p. 135. Bien évidemment, quand nous parlons de «qualités esthétiques» nous faisons référence à la deuxième et à la troisième typologie de cette classification: pour la première, nous parlons simplement de «qualités/propriétés techniques ou matérielles».

²³⁷ La théorie ingardenienne prévoit qu'à partir des qualités neutres émergent des *qualités artistiques*, qui seraient les qualités présentes dans une œuvre d'art en tant que telle, avant qu'elle fasse l'objet d'une expérience esthétique. Ces qualités artistiques deviendraient, ensuite, qualités esthétiques au moment de l'engendrement de l'objet esthétique.

démontrer pleinement l'objectivité des qualités de valeur esthétiques il faudrait, comme le souligne Ingarden, indiquer clairement une dérivation suffisante et univoque²³⁸.

Mais précisément cette dérivation suffisante et univoque est considérée par les penseurs relativistes comme toujours arbitrairement prédéterminée, car toute relation avec les choses, même les plus simples et neutres, serait culturellement déterminée. Est-ce qu'il est possible d'aller vers un objet d'expérience et, secondairement, une qualité, de façon réellement neutre et sans préjugés?

Au bout du compte, ce plan basique et neutre qui serait représenté par les qualités purement techniques n'est qu'une utopie, car ce qui à un certain observateur peut paraître neutre (dans le cas d'une sculpture, le marbre froid et muet), aux yeux d'un autre, surtout d'un artiste, sera déjà parlant, projeté vers une certaine réalisation excluant les autres. Pareillement, un écrivain et un poète ne partiront jamais à la découverte des mots et de leurs combinaisons dans une liberté et une ouverture pures et complètes, même dans le contexte le plus avant-gardiste et anti-systémique imaginable: ils suivront toujours des aspects et des particularités de leur langue, comme une certaine consonance des mots, une sonorité spéciale de certains phonèmes, etc.²³⁹.

Ingarden voudrait fonder les qualités de valeur sur des qualités potentiellement esthétiques, et celles-ci sur les qualités neutres, mais on ne voit pas où ces dernières devraient se trouver sinon dans le support ontique d'un bâtiment (l'amas des pierres) ou d'un tableau (la toile et les couleurs). Seulement, la prétention de distinguer nettement le support de l'objet intentionnel et d'isoler ainsi ces éléments matériels dans une pure neutralité précédant tout façonnage artistique n'est qu'une illusion théorique. On ne peut pas trouver un rapport entre des éléments à l'état brut et un produit artistique, le saut est trop grand et radical, car ces éléments sans une vision d'artiste qui les projette vers un niveau de formes et qualités signifiantes ne préparent à rien du tout, ils sont un pur néant. Il est impossible de faire sortir de l'œuvre la base matérielle et neutre qui la constitue, et prétendre de parler toujours de la même œuvre: les composantes qu'on prétendrait neutres sont inséparables de leur finalité artistique. Ainsi, les blocs de pierre

²³⁸ Cf. LIMIDO-HEULOT P., «Sens et limites de l'analyse ontologique dans l'esthétique de Roman Ingarden», *op. cit.*, p. 21. La référence principale de l'auteur, dans ce cas spécifique, est toujours INGARDEN R., «La valeur esthétique et le problème de son fondement objectif», *op. cit.*

²³⁹ Cf. LIMIDO-HEULOT P., «Sens et limites de l'analyse ontologique dans l'esthétique de Roman Ingarden», *op. cit.*, p. 21.

«tendent déjà» à la constitution de Notre Dame et sont inséparables de leur destination ultime dans l'ensemble²⁴⁰.

Les difficultés auxquelles se heurte la prétention de dériver les qualités esthétiques des qualités neutres sont très bien mises en évidence par Limido-Heulot dans un passage de son article: c'est une contribution assez longue, mais il vaut la peine de la reporter intégralement.

Naturellement ces différents rapports de fondation [des qualités esthétiquement valentes sur des qualités potentiellement esthétiques et, en dernière instance, sur les qualités neutres] posent de sérieux problèmes, et tout d'abord quant au fait que les qualités esthétiquement valables ou pertinentes (comme symétrique, clair, original, mou, calmant, triste) n'offrent pas toutes le même statut. Si le symétrique ou l'original peuvent jusqu'à un certain point se mesurer d'une manière relativement «objective», en revanche, le calme ou le triste supposent déjà un mode d'interprétation et de réception qui engage des significations affectives et émotionnelles inévitablement culturelles. Il en va de même pour les couleurs qui sont toujours déjà prises dans un contexte culturel qui les éclaire ou, au contraire, les marque négativement. Or, Ingarden semble affirmer que «les couleurs peuvent être délicates (au pastel) ou saturées, criardes ou faibles (pâles). Les tons peuvent être pleins, sonores, aigus, rauques, etc.». Mais il est pourtant manifeste que «criard» ou «rauque» se définissent relativement à des valeurs et à des goûts déjà admis, et il suffit à cet égard de penser aux couleurs qui ornaient les sculptures et temples grecs. Elles nous paraîtraient évidemment criardes et choquantes aujourd'hui, tant nous sommes habitués à la pureté et à l'élégance du blanc du marbre. En conséquence, la démarche voulant dériver la valeur esthétique d'un assortiment de qualités potentiellement esthétiques, qui en seraient comme les racines, appelle à son tour un semblable mouvement de reconduction à des éléments potentiellement qualitatifs, mais non encore constitués en tant que qualités. La véritable fondation consisterait alors à tenter de reconduire les qualités douées de valeur esthétique à des qualités de premier degré: des qualités neutres en valeur, soit les propriétés des matériaux ou des éléments utilisés et configurés pour créer la figure propre de l'œuvre. La texture de la pierre, les veines du marbre, le grain de la toile, la hauteur des notes, la forme acoustique d'un mot, éventuellement sa forme graphique. Mais c'est bien là que réside le cœur du problème: comment articuler ce plan neutre (ou supposé neutre)

²⁴⁰ Les remarques critiques de Limido-Heulot sont très proches de nos considérations en conclusion du chapitre 2. À cette occasion, on avait exprimé nos perplexités vis-à-vis de la séparation nette voulue par Ingarden (et par Thomasson) entre le support matériel et l'objet purement intentionnel, étant donné que, dans l'exemple de l'église, les composants physiques anticipent déjà la propriété de la solennité et de la spiritualité caractérisant l'ensemble. Surtout, il est impossible que ces composants soient vus d'une manière complètement neutre.

des propriétés ou des caractéristiques de l'œuvre (qui doivent de surcroît être la base des qualités artistiques) aux qualités douées de valeur esthétique? Quel passage peut-on envisager entre les qualités neutres (propriétés) et les qualités esthétiquement pertinentes²⁴¹?

Dans ce passage, Limido-Heulot insiste surtout sur les arts visuels, mais le même discours peut être fait concernant la musique. Comment dériver le caractère mélancolique d'une mélodie des traits purement sonores? La mélancolie serait provoquée par les intervalles, par la ligne des notes, par les harmonisations de l'accompagnement ou par la tonalité mineure? La mélancolie est, bien évidemment, *associée* à tous ces aspects, dans le sens que l'occurrence de ces aspects fait surgir le sentiment de la mélancolie: mais cette explication n'est nullement exhaustive.

En parlant spécifiquement de musique, néanmoins, il est important de remarquer qu'Ingarden, dans *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, n'est pas aussi explicite que dans *La valeur esthétique et le problème de son fondement objectif* à propos des qualités esthétiques et de leur origine. Mais certaines allusions semblent faire ressortir les mêmes difficultés mises en évidence par Limido-Heulot. Par exemple: «Presque toutes les qualités esthétiquement valentes que nous venons de mentionner appartiennent à la définition matérielle des entités sonores»²⁴². Néanmoins, dans ce cas le philosophe polonais venait de parler de moments sonores et non sonores de premier degré (*tempo*, dynamiques *piano* et *forte*) qui peuvent devenir des qualités esthétiquement valentes; il semblerait donc éviter les critiques, mais il n'explique tout de même pas *comment* ces éléments de premier degré deviendraient esthétiquement valents.

Encore: « [...] il y a encore d'autres qualités esthétiquement valentes, et étroitement reliées à la construction de l'œuvre musicale, surtout à des propriétés structurelles des objets sonores, faisant partie de l'œuvre»²⁴³. Ces «autres qualités» qu'il introduit juste après sont, entre autres, la «légèreté» de certaines compositions pour violon de Kreisler, ou la «transparence» et la «clarté» des entités sonores dans les sonates pour piano de Mozart, ou, à l'opposé, le côté «compliqué et anguleux» de plusieurs mélodies wagnériennes.

Encore un autre exemple:

²⁴¹ *Ibidem*, pp. 20-21.

²⁴² INGARDEN R., *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, *op. cit.*, p. 136.

²⁴³ *Ibidem*, p. 137.

[...] finalement, cette valeur [*la valeur esthétique de l'œuvre*] est immanente à l'œuvre musicale, tout en n'étant en soi rien d'acoustique, et surtout rien de tonal (*tonhaftes*), bien qu'elle ait des racines dans le sonore, et particulièrement dans les entités sonores, même si beaucoup de ces qualités qui constituent la base ontique sont extra-acoustiques, telles que, par exemple, les qualités émotives esthétiquement valentes»²⁴⁴.

Il faut concéder à Ingarden, une fois de plus, qu'il admet la nature de simple «ébauche préliminaire» de son analyse de différentes typologies de qualités esthétiques dans l'œuvre musicale²⁴⁵. Dans ces passages cités il ne parle pas explicitement d'une dérivation des qualités esthétiques des propriétés éminemment sonores et non sonores de premier degré: il parle d'«appartenance», du fait d'«être relié à» ou d'«avoir des racines dans». Il est clair que dire, en synthèse, que les premières *sont dans* les secondes ne fournit par une véritable explication au problème, qui, du reste, n'est pas réellement affronté dans ce cas.

Dans les prochains paragraphes nous montrerons rapidement des solutions alternatives au dilemme de l'origine des qualités esthétiques offertes par d'autres philosophes. Nous n'allons pas faire cela en contraste explicite avec ce qu'on peut lire dans *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*: en effet, on ne peut pas soutenir ouvertement qu'ici Ingarden donne des réponses incorrectes. On ne retrouve simplement pas de véritables réponses et la question n'est pas affrontée directement.

Notre référence négative est représentée plutôt par *La Valeur esthétique et le problème de son fondement objectif*: La ligne adoptée dans cet essai est bien plus explicite, et les objections de Limido-Heulot nous paraissent très justes.

Le débat contemporain sur les qualités esthétiques

La question des qualités esthétiques, de leur nature et de leur origine fait l'objet d'un débat très vif dans l'esthétique contemporaine, notamment dans l'esthétique analytique²⁴⁶. Malgré les contrastes même très grands entre les différentes visions, il

²⁴⁴ *Ibidem*, pp. 143-144.

²⁴⁵ Cf. *ibidem*, p. 131.

²⁴⁶ Concernant les qualités esthétiques des œuvres d'art, on peut citer les contributions fondamentales LEVINSON J., «Aesthetic Properties, Evaluative Force, and Differences of Sensibility», in ID., *Contemplating Art, op. cit.*, pp. 315-335; et ID., «What are Aesthetic Properties?», in ID., *Contemplating Art, op. cit.*, pp. 336-351.

existe un certain accord relativement à des approches comme celle d'Ingarden que nous venons juste de résumer. L'aspiration ingardenienne, plus ou moins déclarée selon les cas, de justifier et clarifier les qualités émotives/esthétiques par les propriétés neutres des œuvres d'art est considérée comme irréalisable par la quasi-totalité de l'univers philosophique d'aujourd'hui.

Nous voudrions citer, parmi les innombrables contributions à ce sujet, un article d'importance capitale de Jerrold Levinson: *Aesthetical Supervenience*²⁴⁷. Dans cet article, Levinson réfléchit sur les modalités par lesquelles les attributs (qualités) esthétiques s'ajoutent aux attributs structurels d'une œuvre d'art: l'émergence de ces attributs est appelée (comme le dit le titre même de la contribution) «survenance esthétique».

Levinson expose quatre positions théoriques fondamentales qu'il tire de la tradition esthétique et du débat contemporain. Ces positions essaient d'expliquer le rapport entre les propriétés techniques et les propriétés/qualités d'ordre supérieur dans une œuvre d'art.

Ici nous sommes intéressés surtout par la première, qui est soutenue par ceux qui voudraient faire descendre les qualités esthétiques directement des qualités neutres, selon un principe de dérivation causale; Levinson est en total désaccord avec cette conception qu'il appelle «réductionnisme définitoire». Mais, en plus, à son avis il serait surprenant de retrouver un quelconque philosophe pouvant encore défendre une thèse de ce genre.

The defnivist claims that one can give strict definitions of aesthetic attributes in nonaesthetic terms, that one can provide necessary and sufficient nonaesthetic conditions for any aesthetic attribution, and that these completely explicate the meaning of the attribution. Thus, the aesthetic defnivist might hold that gracefulness, say, just *is* having lines of a certain specifiable width, length, and curvature (or that “graceful” just *means* “has lines...”). It is not clear that any aesthician would defend defnivist reductionism. [...] it appears impossible to produce any definitions in terms of ordinary structural attributes that even approach extensional adequacy, let alone appear explicative of meaning. Surely it would be hard to fill out the definition of “gracefulness” initiated

²⁴⁷ ID., «Aesthetical Supervenience», in *Music, Art, and Metaphysics*, *op. cit.*, pp. 134-158.

above with any plausibility, keeping in mind it is to be a general definition of that attribute, wherever and however it may appear²⁴⁸.

Ces considérations de Levinson rejoignent celles de Limido-Heulot et certifient avec force la difficulté (voire l'impossibilité) de faire dériver des qualités esthétiques très évoluées et abstraites de simples propriétés physiques et structurelles.

Il n'est pas facile de classer précisément la position d'Ingarden: parfois il paraît vaguement réductionniste, parfois il semble s'éloigner nettement d'une telle vision²⁴⁹. Sa volonté de revenir aux propriétés de premier degré est motivée en premier lieu par la peur des excès relativistes: ces propriétés techniques constituent, pour lui, le seul côté objectif «sans contestation possible». Le problème est qu'il n'arrive pas à expliquer de manière satisfaisante *comment* les qualités supérieures se fonderaient sur les autres.

La réflexion esthétique a donc pris d'autres chemins par rapport à la recherche ingardenienne en ce sens. Nous voudrions souligner, néanmoins, que tout n'est pas si «anachronique»: comme nous avons amplement argumenté précédemment, nous sommes persuadés que certaines qualités esthétiques d'une œuvre musicale, et surtout celles plus directement vouées à susciter des réactions émotives dans les auditeurs (les qualités émotives), possèdent un ancrage très fort dans la base sonore concrète. En tout cas, ce lien est plus fort que dans tous les autres arts, et cela, entre autres, en raison du fait que les émotions en musique ne s'attachent pas à un contenu figuré ou conceptuel, mais elles sont directement associées aux conformations sonores telles qu'elles ont été prévues par le compositeur et que nous percevons, comme nous avons montré dans la section sur la stratification.

Dit autrement, ce saut d'abstraction dont Levinson parle et qui résulte nécessaire pour passer des qualités neutres aux qualités esthétiques est, à notre sens, moins fort en musique que dans les autres arts. Non pas qu'il ne soit pas présent, mais il est moins évident, parce que la musique est déjà, en soi, *un art de l'abstrait et de l'ineffable*. Les émotions sont évoquées et vécues en elles-mêmes ou, disons mieux, les sentiments suscités sont très directs et immédiats, mais d'un immédiat qui est «cet-immédiat-inséparable-de-cette-conformation-sonore-spécifique, de-cette-œuvre musicale-qui-a-engendré-un-tel-sentiment».

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 138.

²⁴⁹ Il n'est clairement pas réductionniste quand il sépare les objets purement intentionnels de leur fondement physique. Mais il semble le devenir concernant la question des qualités esthétiques.

L'insistance d'Ingarden sur la nécessité de prévoir une déclinaison spécifique d'une émotion pour chaque (grande) œuvre musicale nous paraît justifiée. Le Nocturne n° 1 de Chopin et le *lied Sérénade* de Schubert sont deux œuvres mélancoliques, mais est-ce qu'on pourrait affirmer que la mélancolie du nocturne est la même que celle du *lied*? Certes, les deux se réfèrent au sentiment de la mélancolie et elles en sont deux expressions. Mais quand nous pensons à «la mélancolie du nocturne» et à «la mélancolie du *lied*», nous évoquons deux sentiments singuliers, liés de manière indissoluble aux œuvres en question.

Si nous partageons cette vision, il est néanmoins important de mieux préciser ses conséquences relativement au psychologisme et au réductionnisme.

Qualités émotives entre réductionnisme et psychologisme

Comme nous avons déjà souligné, le fait de soutenir que les qualités émotives d'une œuvre musicale sont ancrées dans la base des conformations sonores et ne peuvent pas en être dissociées *n'équivaut pas à la prétention que les premières dérivent des secondes*. Cette voie du réductionnisme rigide est vouée à l'échec et à l'absurde, comme le montrent, dans des circonstances différentes, Patricia Limido-Heulot et Jerrold Levinson. Si, donc, nous suivons Ingarden dans sa théorie générale des émotions en musique, nous sommes d'accord avec l'idée qu'il faut aller plus loin que lui dans la réflexion sur les qualités émotives/esthétiques.

Or, il n'est pas possible de développer ici une thèse sur l'origine de ces qualités, à part réaffirmer l'idée très générale qu'elles sont ancrées dans la base sonore et qu'elles en émergent, lui «surviennent». Néanmoins, l'aspect sur lequel nous voudrions mettre l'accent est que cette survenance n'est possible qu'à travers un engagement substantiel du sujet et de son intentionnalité.

Depuis le début, nous répétons qu'Ingarden construit une théorie de l'œuvre musicale comme objet purement intentionnel, mais c'est comme si, en traitant des qualités esthétiques, il n'allait pas jusqu'au bout dans cette conviction. Il prévoit l'apport d'actes intentionnels du sujet pour parvenir à cette unité supérieure qui est l'œuvre musicale mais, en parlant des qualités esthétique/émotives, il insiste sur le fait qu'elles sont déjà présentes, à l'état de potentialités, dans l'œuvre, et que l'intentionnalité se limite à suivre un parcours déjà tracé, à dessiner quelque chose dont tous les contours ont déjà été prévus.

Ingarden veut clairement préserver l'objectivité des œuvres musicales, sauf qu'il n'arrive pas à expliquer comment ces qualités seraient *dans* la musique: son idée qu'elles sortiraient des qualités neutres ne supporte pas les critiques qu'on a résumées plus haut. En parlant plus spécifiquement des qualités émotives, notre conviction est que celles-ci sont penchées du côté du sujet bien plus que ce que le réalisme d'Ingarden le souhaiterait: dit autrement, ces qualités émotives sont pour nous des *qualités psychologiques*. Cette affirmation comporterait le retour à un relativisme psychologique comme celui qui réduirait les œuvres musicales aux vécus subjectifs ou, de manière plus subtile, les qualités émotives aux sentiments subjectifs de tout individu qui s'émeut en écoutant de la musique?

Dans la partie sur le problème de la stratification en musique, nous avons distingué soigneusement les émotions qu'un individu peut vivre en écoutant un passage mélancolie de l'émotion immanente à la conformation sonore de ce passage. Ici, nous insistons à nouveau sur le concept que les émotions contingentes qu'on éprouve *à partir* de l'écoute d'un tel passage rentrent, en effet, dans le domaine d'une étude relativiste, mais ces émotions ne sont pas à confondre avec les qualités émotives *de la* musique.

Ces dernières, nous les percevons «malgré nous», même si nous n'écoutons pas une œuvre de façon très attentive: le début de la Pathétique de Beethoven nous impose les qualités du tragique et, dans le mode majeur, de l'héroïque, indépendamment du fait que nous soyons engagés ou pas et que nous nous émouvions ou pas. Ingarden dirait que c'est la preuve que ces qualités sont des propriétés objectives de l'œuvre en question. En effet, elles s'appuient sur le rythme serré, sur les couleurs harmoniques, sur la savante alternance tension/détente, etc. Mais ces éléments dans lesquels ces qualités sont ancrées peuvent être considérés comme objectifs?

Dans le chapitre 3, nous avons théorisé que des éléments comme les harmonies et leurs couleurs, les relations harmoniques de tension/détente, les figures rythmiques, etc. se sont imposés à travers une stratification de pratiques et de conventions, ils se sont stabilisés dans un cadre normatif d'un paradigme et ils se sont naturalisés. La réponse est donc qu'ils ne sont pas objectifs au sens plein du terme: ils ne sont pas objectifs comme les paramètres physiques d'un son et des notes individuelles composant une certaine œuvre.

Ils sont objectifs dans un sens relatif, dérivé, puisqu'ils se sont consolidés dans cette «sur-dimension» culturelle de partage qui est fixée et préservée par une intentionnalité collective. Un paradigme comme la tonalité vit dans cette sur-dimension

avec tous les aspects qui la caractérisent. Un aspect constitutif comme l'exigence qu'une certaine harmonie se résolve sur une autre s'introjette avec force dans tout individu qui ait grandi dans un contexte où la tonalité est perçue comme naturelle. Nous tous avons tendance à considérer une telle dynamique comme objective et à croire qu'une harmonie x exerce réellement un attrait sur une harmonie y. D'où l'illusion de reconstruire la présence de propriétés d'ordre supérieur à partir de la supposée objectivité d'aspects comme la tension harmonique.

Les qualités émotives sont des qualités psychologiques dans le sens qu'elles surgissent grâce à des «mouvements de conscience» en correspondance avec certaines conditions extérieures qui les susciteraient et les guideraient: ces conditions sont, bien évidemment, la concaténation de formations sonores. La seule manière d'échapper au relativisme psychologique est de séparer soigneusement ces mouvements des vécus qui sont différents et uniques selon les individus.

Les réactions que les dynamiques du langage tonal provoquent en chacun de nous sont des processus qui dépassent notre volonté singulière et sont, donc, sur-individuelles. Elles constituent un *habitus* d'écoute que nous nous retrouvons suite à celle qu'on peut considérer comme une formation, une «éducation» au sens large, consistant dans le fait que nous sommes constamment immergés dans l'écoute de musique tonale depuis notre naissance. L'éducation peut aussi devenir une éducation au sens strict, quand nous sommes initiés aux véritables principes théoriques d'un paradigme, à un solfège, et lorsque nous raffinons notre écoute et nous la rendons plus analytique.

Cet *imprinting* est impossible à annuler: il peut être partiellement mitigé, par exemple, si on décide de consacrer une longue période à l'écoute et à l'étude des musiques d'autres cultures, ou aux «nouvelles musiques» du XXème siècle. Mais la puissance de l'influence tonale se voit, justement, dans le grand effort que ces virages demandent.

Nous avons parlé de «réactions enclenchées par les dynamiques tonales», mais la nature de ces processus de conscience est sans doute bien plus complexe, et il est impossible de lui donner une connotation univoque. Ces processus oscillent entre la passivité et l'activité: ils sont passifs dans le sens qu'ils sont soumis à l'écoute de produits musicaux, mais ils sont actifs puisqu'ils complètent la musique avec ces dynamiques intentionnelles d'ordre supérieur qu'elle ne possède pas *objectivement*.

Dans ces «dynamiques intentionnelles» nous ferions rentrer aussi les qualités émotives qui se distinguent des émotions précisément *parce qu'elles réalisent effectivement ce que l'œuvre musicale demande de réaliser au sens le plus accompli*, alors que les émotions sont, pour ainsi dire, *un précipité collatéral conséquent à l'expérience singulière de l'écoute d'une certaine œuvre*.

Or, cette division est théorique, car il est évident que propriétés émotives et émotions sont, dans la plupart des cas, mélangées entre elles: lorsque nous percevons et reconstruisons le caractère pathétique de la Sonate op. 13 de Beethoven, l'émotion dérivant de ce sentiment du pathétique est inséparable de la qualité propre à l'œuvre. Mais les réactions émotives de chacun sont nécessairement le résultat d'une composition de vécus plus ou moins conscients, elles sont, au bout du compte, le résultat de chaque existence irréductible: on peut sans doute affirmer qu'une œuvre est «enrichie au sens large» par le fait d'émouvoir ceux qui l'écoutent, mais sûrement pas au sens strict. En effet, dire qu'une œuvre «prévoit» toutes les réactions des auditeurs, qu'elle les englobe et en est enrichie au sens strict, structurel, sonne comme une suggestion difficile à justifier en termes philosophiques; mais, surtout, il nous paraît un camouflage de la réduction d'une œuvre aux vécus de chaque auditeur.

Par contre, nous croyons que la conscience permet aux qualités émotives de se manifester telles qu'elles sont, et elle est conduite à cette exploitation par la présence potentielle de ces qualités mêmes: on peut donc parler d'une relation circulaire entre œuvre musicale et sujet d'expérience, au centre de laquelle il y aurait l'objet esthétique de la projection de la conscience. La question reste ouverte, puisque quand nous parlons de «présence potentielle» nous n'avons absolument pas expliqué *comment* ces qualités sont présentes dans la musique. Les éléments guidant la conscience de l'auditeur à la découverte des qualités émotives et, donc, à une expérience satisfaisante, ne peuvent pas se réduire, simplement, aux propriétés acoustiques et techniques de la musique: ce genre de réductionnisme est précisément la solution à éviter.

Qualités émotives et propriétés fondamentales d'un paradigme musical

Faisons un pas en arrière et revenons au discours des propriétés neutres: on a dit qu'elles se sont affirmées et naturalisées au cours des siècles. Pour préciser davantage ce concept, nous dirions que ce ne sont pas les propriétés neutres, mais *la manière d'interpréter ces propriétés qui s'est naturalisée dans le temps*.

Dans le cas de la tonalité, une certaine succession de notes, aux oreilles d'un auditeur-type, s'organise automatiquement dans un système hiérarchique des degrés d'une gamme. Ces degrés, à leur tour, évoquent des harmonies, qui sont entre elles dans des relations de tension, détente, précedence, soumission. Pour arriver, à travers des passages successifs, aux tonalités, au majeur et au mineur.

Ces propriétés, qui sont des propriétés de niveau supérieur dans le paradigme de la tonalité, ne sont pas littéralement présentes dans le niveau sonore: elles sont apportées par la conscience, dans le sens qu'une conscience éduquée à la tonalité a été habituée à évoquer certaines propriétés et à instituer certaines relations quand certaines situations sonores lui sont offertes, quand les sons se présentent sous forme de certaines notes codifiées et ces dernières sont juxtaposées d'une certaine façon. Nous ajouterions que la première conscience à effectuer ce processus est celle du compositeur, qui choisit une certaine conformation de notes. Mais le compositeur même le fait en étant immergé dans un certain contexte paradigmatique, qu'il peut aussi décider de rompre ou d'innover.

Un auditeur ne peut pas choisir d'évoquer ou pas des propriétés fondamentales comme la tension harmonique, parce qu'elles sont introjectées en lui comme un héritage, un patrimoine de la collectivité. C'est comme si chacun de nous entrait en possession, dans les premières années de sa vie, des clés interprétatives, des «socles» à suivre pour réagir à certaines stimulations musicales.

Quand nous parlons de «propriétés apportées par la conscience», il faudrait parler d'une *conscience collective*, puisque ces propriétés sont partagées par toute une communauté d'individus. La hiérarchie des degrés de la gamme ou les rapports harmoniques ne sont pas objectifs au sens fort, car ils ne sont pas littéralement dans les œuvres et dans leurs composantes sonores. Ils sont plutôt dans la *codification* de ces composantes, dans la lecture et l'interprétation préliminaires que le paradigme de la tonalité a fixées à travers le temps. Les unités fondamentales d'un paradigme dépassent les consciences individuelles puisqu'elles sont des principes intersubjectifs. L'intersubjectivité est *la forme d'objectivité au sens faible qui rend les éléments fondamentaux d'un système musical indépendants de l'influence d'une conscience individuelle*.

Certes, chacun aura une manière spécifique d'interpréter et de vivre les rapports harmoniques, la hiérarchisation tonale, et ainsi de suite: ces éléments auront un nuancement singulier selon les individus. Mais leur *force contraignante* et leur

signification ne pourront pas s'effacer: la valence générale des dynamiques tonales est la même pour tout auditeur.

Une preuve significative de nos affirmations est offerte par une situation que nous avons déjà évoquée précédemment: un individu issu d'une autre culture musicale (par exemple le membre d'une tribu isolée ou quelqu'un qui s'est formé dans d'autres traditions musicales) pourra difficilement apprécier dans leur plénitude des œuvres de la tradition tonale savante. Il pourra saisir les éléments rythmiques et mélodiques, mais la logique profonde des tonalités, des relations harmoniques et des hiérarchies entre degrés lui restera obscure.

Réciproquement, il est très commun qu'en écoutant de la musique indienne ou japonaise nous nous retrouvions désemparés, nous ne sachions pas vraiment comment recevoir ces morceaux, comment en apprécier les nuances. Nous ignorons, souvent, comment réagir, quelles émotions nous serions censés éprouver: cela peut s'expliquer, entre autres, par le fait éclatant qu'il n'existe pas, dans ces traditions, la répartition fondamentale entre majeur et mineur, qui conditionne autant le déclenchement de telle ou telle autre émotion en nous.

On peut très bien affirmer que la réception et la compréhension d'une œuvre tonale (ou de n'importe quel autre paradigme) sont une «interprétation de l'interprétation», une lecture se faisant à travers des canaux prédéterminés: si on ne suivait pas ces traces, on risquerait de ne pas pouvoir apprécier complètement le produit musical. La circularité de ce processus est donnée par le fait que *l'auditeur reçoit de l'œuvre les coordonnées pour évoquer certaines propriétés, et il «apporte ces propriétés», en retour, à l'œuvre même: mais il ne pourrait pas évoquer ces propriétés sans l'œuvre, comme il ne peut pas ajouter à l'œuvre des propriétés qu'elle n'a pas.*

En développant cette thèse, nous avons évité la menace du réductionnisme: nous n'aplatissons pas les qualités esthétiques de l'œuvre musicale sur la matérialité des éléments sonores, mais sur l'interprétation codifiée de ces éléments selon les dynamiques prévues par une certaine tradition, et sur les réactions émotives de base à ces dynamiques. On est ainsi à l'abri, également, du relativisme psychologique, puisque les qualités émotives ne se confondent pas avec les émotions, mais elles s'appuient sur ces dynamiques, lesquelles ont une force contraignante sur-individuelle, non pas objective mais, tout de même, intersubjective.

Néanmoins, le problème reste, car il est facile d'objecter que les qualités émotives/esthétiques d'une œuvre musicale sont quelque chose de bien plus subtil et

ineffable que des dynamiques émotives très générales comme tension/détente, couleurs harmoniques, etc. On ne peut pas, donc, simplifier la question en disant que le sens du tragique de la *Pathétique* de Beethoven dérive de la tension des harmonies, du mode mineur, des rythmes serrés, etc. Une fois de plus, on ne sait pas *comment* il en dériverait.

Cela dit, nous avons fait un pas significatif par rapport à la réduction d'une qualité comme le tragique aux simples propriétés neutres et supposées objectives: nous faisons dépendre une qualité de ce genre, en partie, de qualités psychologiques, où par «psychologiques» nous entendons qu'elles sont liées à une sorte de conscience collective. Ces dernières se superposent déjà aux qualités neutres et constituent un niveau supérieur dont nous n'avons pas de «preuves objectives» dans le côté purement sonore.

Ce plan supérieur se rapproche de manière considérable du plan de véritables qualités esthétiques: pour passer de l'un à l'autre, le saut est bien moins traumatisant que le saut demandé entre qualités neutres et qualités esthétiques. Nous dirions qu'entre des qualités/dynamiques de base comme la tension ou la détente harmoniques et des qualités comme le tragique, le mélancolique, etc. il existe une *proximité qualitative*. Par cela nous entendons montrer qu'une qualité comme le tragique est sans doute associée à un haut pourcentage de tension harmonique et au mode mineur: ces deux propriétés fondamentales sont une *conditio sine qua non* pour la manifestation du tragique dans une œuvre musicale (de la tradition savante occidentale). Le tragique s'enracine dans ces propriétés et il en émerge. Nous parlons, bien évidemment, d'un *tragique musical (tonal)*, et cela en cohérence avec notre conviction que les qualités esthétiques en musique ne sont pas complètement séparables des couleurs sonores les évoquant.

Pour rendre ce discours plus clair, il suffit de penser aux réactions émotives que nous avons, en tant qu'auditeurs, à l'écoute d'une succession d'harmonies tendues et dissonantes, dans un mode mineur. Ces réactions sont une sorte de «source embryonnaire» des réactions qu'on peut avoir vis-à-vis d'un passage musical tragique: juste, les premières ont un caractère plutôt grossier, vague, général, et elles ne sont pas significatives du point de vue esthétique. Néanmoins, il y a une certaine parenté avec les secondes.

En d'autres termes, les propriétés émotives d'une œuvre musicale nous apparaissent comme une évolution et un raffinement de ces propriétés de base du paradigme de référence (la tonalité, dans notre cas): il en va de même pour les réactions

émotives que nous pouvons avoir à ces qualités. Banalement, les qualités esthétiques plus évoluées sont strictement liées à la construction spécifique d'une œuvre, donc aux choix des compositeurs. Le mélancolique d'un certain nocturne de Chopin sera lié, entre autres, au dessin très spécifique tracé par la mélodie. Avec cette idée nous allons en direction de la thèse d'Ingarden selon laquelle chaque œuvre prévoit une déclinaison particulière d'une qualité émotive générale, puisqu'un côté de cette qualité est inséparable de la base musicale qui l'engendre. La mélancolie rattachée à une certaine ligne thématique d'un nocturne de Chopin est unique et différente de celle de la mélodie d'un *lied* de Schubert.

Les propriétés fondamentales d'un paradigme sont loin d'être suffisantes pour expliquer des qualités plus évoluées, car ces dernières découlent directement de la structure complexe d'une œuvre. Néanmoins, un grand nombre d'éléments de cette structure est reductible à ces propriétés fondamentales.

À part celles déjà citées, il est important de parler encore de la hauteur des notes et de la spatialisation qui en dérive. La hauteur des notes est, elle aussi, une interprétation que nous appliquons à des paramètres acoustiques plus simples: selon ces paramètres, les notes sont plus graves ou plus aiguës, et de ce fait nous les spatialisons sur une sorte de ligne «bas-haut». Cette spatialisation intervient surtout en termes de relations entre les notes, dans le sens qu'une note n'est pas tellement jugée comme «basse ou haute» dans l'absolu, mais plus basse ou plus haute qu'une autre.

Cette application de la dimension spatiale aux paramètres acoustiques a des conséquences décisives surtout dans le fait de définir une certaine ligne musicale et d'en tracer le mouvement. Les rapports de durée entre les notes et le positionnement de l'une par rapport à l'autre, du point de vue de la hauteur, sont des facteurs jouant un rôle important dans le déclenchement de certaines réactions émotives. Le fait qu'une mélodie soit, par exemple, plus ou moins mélancolique et, en général, plus ou moins expressive, dépend, entre autres, de la disposition des notes qui la composent, des intervalles, du mouvement tracé par la ligne suggérée par ces notes. Par conséquent, on peut très bien affirmer qu'une qualité émotive comme le mélancolique dépend de près d'une propriété essentielle de la tonalité comme la spatialisation des notes.

Selon la direction et l'avancement d'une ligne mélodique, un compositeur peut susciter les effets les plus variés. La valeur d'un thème, donc d'une œuvre, dépendra aussi de la manière de traiter cet aspect de la spatialisation: la facilité (ou pire, la banalité) d'un grand nombre de mélodies dépend de la recherche d'effets trop

prévisibles dans la disposition des intervalles entre les notes. La spatialisation se combine nécessairement avec l'aspect harmonique: le tapis, le fondement d'un parcours mélodique sont les fonctions harmoniques que ce parcours même intercepte. Harmonie et mélodie ont une relation biunivoque: une mélodie «demande» la manifestation de certaines harmonies, mais ces harmonies, à leur tour, influencent la mélodie et déterminent des changements de couleur.

La voie de la constitution pour expliquer l'émergence des qualités esthétiques

Nous avons montré le rapport très étroit entre les qualités esthétiques/émotives proprement dites et les propriétés fondamentales d'un paradigme comme la tonalité. Les deux typologies sont à considérer comme des typologies de qualités psychologiques. Ce qui revient à dire qu'il est insuffisant d'étudier les propriétés techniques d'une œuvre d'art comme une œuvre musicale pour repérer l'origine et la justification de ces qualités. Au contraire, il est inévitable de se pencher sur les actes de la conscience, non pas d'une manière «timide» comme le fait Ingarden, car sa solution intermédiaire ne peut pas fournir des réponses satisfaisantes, comme le souligne Patricia Limido-Heulot dans son essai que nous avons cité à plusieurs reprises.

L'intérêt serait d'abord de rechercher comment ces propriétés se fixent et se cristallisent dans la conscience collective d'un ensemble de sujets, jusqu'à s'imposer à l'intériorité d'un individu comme des principes naturels et inéluctables.

Ensuite, il faudrait reconstruire les actes qui, à travers l'interaction entre le sujet d'expérience et l'œuvre d'art, projettent l'objet esthétique et font émerger les qualités esthétiques. La (re)création des qualités esthétiques n'est absolument pas arbitraire, puisqu'on a montré à quel point elles dépendent des propriétés fondamentales d'un paradigme, par rapport auxquelles un individu singulier ne peut pas apporter des modifications substantielles. C'est un processus qui part, bien évidemment, du matériau compositionnel de base offert par l'œuvre musicale en question, mais qui ne dérive pas les qualités d'ordre supérieur de ce matériau, comme le voudrait la thèse réductionniste. Il les dérive *de l'application de ces propriétés fondamentales* au matériau de base: cette application est, dans nos intentions, le point ferme qui devrait préserver l'objectivité d'une œuvre musicale.

Tout cela ne veut absolument pas dire que l'expérience esthétique perdrait d'originalité et d'unicité: au-delà de ces limites de préservation de l'objectivité de

l'œuvre et de ses qualités, il reste une marge infinie de liberté dans la lecture des éléments de l'œuvre et de ses propriétés. Les couleurs harmoniques, le tragique, le mélancolique, le gai, etc. sont fixés dans la musique et dans sa première réception, mais les déclinaisons et les nuances qu'ils peuvent assumer selon les expériences sont toujours différentes.

La structure d'une œuvre est filtrée par ces propriétés qui sont, en effet, de véritables *schémas interprétatifs*, et ce processus de filtrage fait en sorte que les contours essentiels de l'expérience esthétique soient déjà établis d'avance. En effet, la distinction entre propriétés fondamentales et schémas interprétatifs est très labile, puisqu'on a vu que harmonies, spatialisation, modes mineur et majeur ne sont pas présents au sens fort dans l'objectivité du matériau sonore. On pourrait en conclure que les propriétés deviennent tout de suite des schémas interprétatifs, puisqu'elles seraient déjà dans cette dimension suspendue de la conscience collective.

Un compositeur exprime son intuition créatrice par les principes de la tonalité, de telle manière que les schémas réceptifs d'une oreille tonale, seuls, puissent la saisir au mieux. Certes, la conception et la réception d'une œuvre de la part d'un compositeur du passé et de ses contemporains sont différentes des nôtres, en raison de ces facteurs historico-culturels sur lesquels nous avons insisté autant. Néanmoins, les réactions intérieures aux dynamiques tonales telles que tension/détente harmoniques ne peuvent pas varier de façon substantielle: nos réactions et notre expérience esthétique sont, donc, partiellement en ligne avec ce que le compositeur avait prévu.

On peut donc constater à quel point tous ces éléments sont liés par un réseau complexe de rapports. Un compositeur crée son œuvre à partir d'un paradigme de base, et influence ce paradigme par son œuvre originale. Un auditeur postérieur reçoit l'œuvre comme potentialité, dans le sens que pour l'apprécier au mieux il doit se servir de mêmes schémas interprétatifs prévus par l'auteur. Ce qui veut dire que les qualités esthétiques fondamentales sont inscrites dans ces propriétés paradigmatiques ou, plutôt, dans la manière correcte de s'en servir. La conséquence de cette *proximité qualitative* dont nous avons parlé est que les réactions primaires de la conscience aux propriétés fondamentales sont la préparation nécessaire à l'émergence de véritables qualités esthétiques.

Nous ne prétendons pas avoir donné une explication entièrement satisfaisante, car *il reste à éclairer le processus qui amène à l'émergence de ces qualités, même si nous avons pu réfuter les thèses réductionnistes et nous avons établi un fondement*

possible de ces qualités. Une fois établi que les propriétés et les éléments fondamentaux d'une œuvre musicale ne sont pas littéralement *dans* l'œuvre, on ouvre la porte à la recherche sur les processus inconscients qui, au niveau du sujet, les font ressortir tels que nous les saisissons dans l'expérience esthétique. Une solution possible serait celle suggérée toujours par Limido-Heulot: la voie des recherches sur la constitution de Husserl, qui permettrait de remonter aux racines de l'expérience esthétique et aux qualités qui lui sont rattachées dans les niveaux inconscients du sujet²⁵⁰. Le risque de dérives idéalistes ou psychologues qu'Ingarden craignait autant serait évité par le fait que ces propriétés fondamentales d'un paradigme musical dépassent les vécus d'un sujet individuel.

Limido-Heulot montre, à travers ses remarques serrées, que l'effort d'Ingarden de faire descendre les qualités esthétiques de certaines propriétés neutres objectives, un effort réaliste, se heurte à des difficultés insolubles. Entre la prétendue neutralité et les qualités esthétiques il subsiste une sorte d'osmose, donc toute séparation entre les deux niveaux s'avère absurde. Le rapport entre ces deux plans et leur compénétration continue sont, à leur tour, le résultat d'une intentionnalité, d'interprétations et orientations dérivant des expériences de la vie individuelle du sujet interprétant, mais aussi du climat culturel, historique et social. Le pas ultérieur devrait être une analyse de ces expériences générales (non seulement de l'expérience spécifiquement esthétique) pour comprendre quels sont leurs *aprioris* et surtout comment un sujet, à partir de ces *aprioris*, se rapporte aux choses qui l'entourent et leur donne un sens et une valeur.

La prétention de repérer une base fixe et neutre des qualités esthétiques est similaire à celle qui voudrait remonter à une essence pure de l'œuvre musicale: l'émergence des qualités, tout comme la structure même d'une œuvre, dépendent strictement d'éléments et de facteurs qui naissent dans l'histoire, sont immergés dans l'histoire et sont soumis à ses modifications.

Cette longue discussion sur le problème des qualités émotives et esthétiques en général dans l'œuvre musicale nous a donc permis de renforcer notre thèse historiciste fondamentale.

Nous avons maintenant tous les instruments pour aborder le point conclusif de notre travail et définir en quel sens, pour nous, l'œuvre musicale présente une nature schématique.

²⁵⁰ Pour une analyse très subtile de la phénoménologie génétique de Husserl et du passage du côté passif au côté actif de la conscience, cf. GHIGI N., «La sensibilità a fondamento delle sintesi passive ed attive. Una riflessione sulla fenomenologia genetica di Husserl», in *Idee*, vol. 59/60, 2005, pp. 47-63.

4.4 La structure schématique de l'œuvre musicale

Aspect formel et aspect matériel dans l'œuvre musicale

Nous avons parlé de la théorisation ingardenienne de l'aspect matériel et l'aspect formel dans l'œuvre littéraire et nous avons vu comme l'aspect formel trace les contours du schéma et l'aspect matériel est la gamme infinie des possibilités de détermination de ce schéma. Interrogeons nous, maintenant, s'il ne serait pas possible de retrouver quelque chose d'équivalent dans l'œuvre musicale.

L'aspect formel, dans l'œuvre littéraire, désigne les contours d'un schéma, c'est-à-dire les déterminations générales d'un objet, d'un lieu, d'un personnage, etc., ces déterminations qu'on ne peut pas ignorer sans trahir le contenu de l'œuvre. En d'autres termes, l'aspect formel préserve l'unité et l'identité de l'objet auquel il est lié.

L'aspect matériel comprend toutes ces déterminations et ces nuances qui ne sont pas spécifiées par l'œuvre, et qui tendent à l'infini: elles sont laissées à la libre imagination du lecteur.

Dans l'œuvre musicale aucune référence à des significations ou à un contenu représentatif n'est présente. Si nous reprenons l'exemple qu'on a fait plus haut, celui du groupe nominal «une veste rouge», nous pouvons repérer un aspect phonétique (le son des mots), un aspect des mots «pris en tant que tels, dans l'absolu» (qui fait appel à notre connaissance des significations de chaque mot, sans laquelle le groupe nominal serait incompréhensible pour nous), un côté grammatical (la fonction de chaque mot dans le contexte en question), un plan des significations et un plan des objets représentés. Chacun de ces aspects est strictement lié à l'attribution de certaines significations et de certains contenus de représentation.

Prenons en considération quelque chose d'analogue du point de vue musical, par exemple une semi-phrase ou un fragment thématique: le cas des premières quatre notes de la Vème Symphonie de Beethoven est, de nouveau, un exemple très commode. On peut repérer, là aussi, un aspect concernant chaque unité sonore prise dans son individualité (un SOL-croche dans l'absolu) et un aspect concernant le rôle de chaque unité dans le fragment thématique: l'aspect phonétique absorbe tous les aspects, puisque le son en lui-même est le facteur principal et autoréférentiel, vu l'absence d'un contenu.

L'aspect singulier d'un thème musical que nous ajouterions par rapport à un groupe nominal est l'apport que chaque élément sonore et non sonore donne à l'ensemble et, inversement mais réciproquement, l'influence qu'il reçoit de l'ensemble: on pourrait l'appeler *aspect gestaltique*. On peut se refaire précisément au discours qu'on a fait relativement à la *Gestalt* musicale: les éléments individuels fusionnent entre eux et font émerger des éléments supérieurs, dans un réseau multiforme et fluide, et ils perdent *partiellement* leur spécificité.

Sous ce point de vue, à notre sens, l'œuvre musicale se différencie de l'œuvre littéraire: il est indéniable que dans cette dernière des éléments plus ou moins thématiques comme les personnages, les lieux ou les objets ont une relation polyvalente avec le tout de la narration. Mais cette relation est plus de l'ordre de la signification et des contenus représentés, qui changent aux yeux du lecteur dans leurs propriétés et leur essence selon la position que les éléments occupent dans l'œuvre et leur évolution. La fluidité et la perméabilité des contenus et des significations par rapport à l'ensemble n'arrivent pas jusqu'au point d'effacer les unités linguistiques dans une direction/unité gestaltique comme il se vérifie dans l'œuvre musicale: ces unités maintiennent leur singularité, c'est dans les strates successives que «tout se passe». En musique la fluidité relationnelle est toute à ce niveau qui correspondrait au plan du signifiant en littérature, mais qui, sans des strates supplémentaires, est le seul niveau subsistant.

Grâce à ces considérations, nous pouvons enfin mettre en évidence en quel sens la structure d'une œuvre musicale peut être vue comme un schéma: à cette fin, l'aspect formel et l'aspect matériel, réadaptés au domaine de la musique, sont deux facteurs qui se révèlent très utiles pour préciser cette conception.

On peut définir «aspect formel» d'une œuvre musicale *les contours qui rendent l'œuvre et ses composantes ce qu'elles sont, qui en préservent l'unité et l'identité*. Ces contours sont individués par *les unités sonores et non sonores structurelles, telles qui ont été établies par le compositeur au moment de la création musicale*.

Faisons un exemple pour mieux expliciter ce que nous voulons dire: considérons une fois de plus le tout début de la Sonate Pathétique de Beethoven, les séries d'accords espacés par des silences. L'aspect formel, les unités sonores et non sonores structurelles sont les accords, leur durée et les silences. Le rythme est compris dans ces unités, puisqu'il est «activé» par les durées individuelles qui entrent en relation entre elles.

Nous insistons, comme à la fin du chapitre 3, sur le fait que la partition n'a pas un rôle décisif: les facteurs primaires sont ces unités structurelles (et les unités

paradigmatiques de base) établies par le compositeur qui, à notre sens, précèdent la partition et pourraient aussi être préservées et transmises autrement.

Le concept de notation musicale est déjà, au fond, une forme de fermeture et délimitation des intuitions musicales originaires d'un compositeur. Or, la notation est un moyen nécessaire et incontournable pour fixer ces intuitions et les rendre accessibles pour autrui. Ou, disons mieux, ce qui est nécessaire est *une fixation de ces intuitions tout court*, car même dans ces traditions ne possédant pas une notation codifiée doit exister une modalité d'identification d'éléments musicaux, ne serait-ce que mentale. L'erreur serait de faire coïncider les intuitions créatrices avec les formes notationnelles (ou moins) codifiées: le fait qu'un compositeur traduise ses idées musicales dans un certain système de référence est un processus successif se déroulant après la manifestation de l'intuition même. Cette intuition n'est pas encore codifiée et circonscrite, tout comme pour les écrivains et les poètes elle précède la phase de détermination linguistique.

Les unités musicales de base sont, pour nous, une sorte de pont entre cette dimension vague et presque inconsciente de l'intuition et la forme clairement fixée d'une notation. Elles ne peuvent pas être modifiées et «manipulées» par un compositeur: les fonctions harmoniques ou les rythmes, pour ne citer que deux aspects, sont déjà déterminés d'avance, ils sont comme suspendus dans la dimension paradigmatique d'une tradition. L'intervention du compositeur est dans la manière plus ou moins innovante de les insérer dans les œuvres qu'au fur et à mesure il conçoit: s'ils ne sont pas altérables dans l'absolu, ils peuvent assumer une couleur toujours différente selon le contexte où ils sont colloqués. On peut parler d'une duplicité de leur nature. Cette théorisation fait allusion indéniablement au modèle *type/token* de Peirce, mais nous sommes fort éloignés des modalités platoniciennes de décliner ce binôme.

Les unités sonores fondamentales sont, en somme, un point d'équilibre, parce qu'elles rentrent, d'un côté, dans l'ensemble des règles d'un système conventionnel qui les rend accessibles et compréhensibles pour tous et, de l'autre côté, elles portent le témoignage du génie du compositeur, qui est souvent débordant par rapport aux limites du stade d'avancement historique d'un paradigme et il s'y plie avec effort. La preuve est que maints grands compositeurs de notre tradition ont déterminé des révolutions dans les conventions musicales de leur époque, en introduisant des solutions audacieuses et inusitées. La combinaison et l'emploi des unités structurelles dans leurs œuvres constituent souvent un facteur de rupture par rapport aux limites et à ce qui était

considéré comme licite à ce stade: ils sont compréhensibles pour les contemporains, mais pas complètement, puisque certains côtés sortent de la «tonalité d'école» (mais, nous dirions, de la codification tout court). Le fait de déborder des limites est un signe de l'anticipation des évolutions futures que les grands artistes montrent toujours, mais aussi une conséquence de la surabondance de l'impulsion du génie, de cette intuition créatrice et de la lutte pour la délimiter dans un message codifié, dont la duplicité des unités sonores de base est, à notre sens, le témoignage.

Les unités sonores fondamentales constituant l'essence structurelle d'une œuvre musicale (par exemple, les accords et les silences du début de la Sonate Pathétique) sont à concevoir comme des entités précédant toute instanciation et concrétisation: en ce sens, même les «faire résonner», ne serait-ce que mentalement, représente déjà une concrétisation, c'est-à-dire une réalisation qui en exclut d'autres. Au contraire, ces unités précèdent toute réalisation sonore puisqu'elles en sont le présumé: elles ouvrent la porte à une gamme d'instanciations potentiellement infinies, et en ce sens elles posent les contours et les coordonnées d'une structure schématique.

L'aspect matériel d'une œuvre musicale, ensuite, est précisément *cet ensemble de possibilités d'instanciation dérivant des contours schématiques d'un thème, d'une phrase et, en élargissant de plus en plus le champ d'application, de l'œuvre tout entière.*

Ce schéma qu'on essaie de décrire dans son aspect originaire, l'aspect formel, est une sorte de *complicatio* presque nominale. Le risque d'une telle attribution est qu'on la prenne pour quelque chose de vide, mais cette détermination de «nominale» n'est qu'une approximation pour essayer de décrire une unité qui ne doit pas être complètement déployée. Si on essaie de «déployer» les exemples qu'on a cités tout au long de notre travail et on prétend de détailler ces unités synthétiques, on se rendra vite compte qu'il est impossible de ne pas tomber dans des instanciations particulières, c'est-à-dire des exécutions. Mais une exécution *exemplifie* le thème de Beethoven ou la gaieté de la symphonie de Mozart, elle n'est pas, littéralement, ce thème et cette qualité.

Nous voyons là un contraste assez net avec, par exemple, des situations analogues dans la littérature. Certes, on pourrait nous objecter qu'une qualité comme le gai ou le tragique, émergeant d'un chef d'œuvre littéraire, sont aussi bien ineffables que dans le cas de la musique. Mais nous ne sommes pas réellement convaincus par une considération de ce genre. À partir des situations tragiques des pièces d'Eschyle, nous sommes capables de tirer une certaine idée du tragique qui est, bien-sûr, une abstraction, mais qui a quand-même un certain contenu, quoique seulement «modélisé».

On pourra, par exemple, penser à l'idéalisation du cadre où la divinité tourmente le protagoniste de la tragédie, sans pour autant lier ces deux figures à des personnages spécifiques.

Dans le cas d'une propriété du tragique musicale nous ne sommes pas capables d'attribuer un contenu précis, de donner de la substance, de «modéliser» cette idée de qualité. Une telle qualité se résout, en dernière instance, dans l'ineffable. On dira: si le côté ineffable est rattaché à la qualité musicale tout court, qu'elle soit prise en générale ou associée à une œuvre précise, nous pouvons, au contraire, concevoir une certaine *Gestalt* prise dans l'absolu, sans la faire «retomber» dans le processus concret d'une exécution. Nous en sommes vraiment capables? Nous soutenons que même celle que nous réputons comme une ligne mélodique formalisée est, en réalité, déjà une instanciation temporelle, juste, elle ne se réfère à aucune version précise, elle pourrait être le résultat d'un mélange de plusieurs réminiscences.

Dès que nous essayons de faire sortir de la *complicatio* ces composantes originaires et de les expliciter davantage, nous sortons de ce niveau originaire et nous nous retrouvons au niveau inférieur. Cependant, il serait erroné de juger cette impossibilité comme une imperfection de notre part: le problème de l'œuvre musicale ne sous-entend pas une essence mystérieuse que nous ne serons pas capables d'atteindre, puisque, dans ce cas, on finirait à nouveau dans le discours de l'objectivisme fort, alors que nous voulons rester dans la perspective de l'intentionnalité et de l'intersubjectivité. Nous ne pouvons pas aller au-delà de ces unités formelles non pas en raison d'une insuffisance de nos instruments de connaissance mais, simplement, *parce qu'au-delà de ces unités il n'y a rien*. Les déploiements temporels par lesquels nous les instancions sont, certes, d'un ordre différent par rapport à elles, mais, tout de même, ils essaient de déterminer, de «remplir» ces unités dont nous n'avons que les contours et une vague idée de fond.

Avec tout ce discours sur l'unité originaire et le côté ineffable de cette unité, nous donnons l'impression malgré tout de tomber, à notre tour, dans cette «obsession» de la recherche d'une essence immuable de l'œuvre musicale. Mais ce risque peut être évité, en essayant de préciser mieux notre conception de ce schéma structurel.

L'œuvre musicale comme ensemble de rapports normatifs

Dans le paragraphe précédent, nous avons affirmé que l'œuvre musicale est un schéma constitué de ces unités que nous avons appelées structurelles. Pour être plus clairs, nous dirions que ce schéma est constitué *des rapports entre ces unités fondamentales*. Quand nous parlons de «rapports», nous entendons rapports de durée, rythmiques, de tension agogique, de couleur, de dynamique, etc. Ils ne sont pas tous sur le même plan: il est évident que les rapports de durée et de rythme sont plus originaires que les rapports agogiques et de couleur, et ainsi de suite.

La clé du discours réside, pour nous, dans la relation entre ces deux aspects que nous avons empruntés de la réflexion d'Ingarden sur l'œuvre d'art littéraire, l'aspect formel et l'aspect matériel. À ce stade décisif de l'argumentation, il nous est très utile de reprendre le discours qu'on avait abordé dans le chapitre 1 à l'occasion de la réfutation du nominalisme musical. Par commodité, nous proposons à nouveau l'exemple de l'*Intermezzo* de Brahms (Image 4.2). Considérons de près le modèle que nous présente la partition: nous venons d'en relativiser le rôle mais, tout en assumant cette relativisation, nous réputons quand-même qu'une partition de la tradition savante occidentale représente *l'approximation la moins inadéquate du schéma structurel d'une œuvre musicale*.

Nous avons insisté sur le fait que les rapports entre les notes, le mouvement qui les traverse, la gestion du temps et ainsi de suite sont apportés par cette tension que seulement un sujet (dans le spécifique, l'interprète) peut introduire: cette insistance était dictée par la volonté de réfuter les piliers théoriques du nominalisme. Nous devons mieux préciser ce point nodal.

Il serait une erreur d'affirmer que *l'interprète et le sujet d'expérience en général introduisent, à travers cette tension, toute une série d'éléments qui ne seraient pas présents dans l'œuvre*. Une affirmation de ce genre nous amènerait trop loin, elle ouvrirait, une fois de plus, le chemin à des formes de psychologisme, car la conséquence serait que *chacun d'entre nous, au fond, (re)crée l'œuvre par son apport individuel: à nouveau, on aurait une œuvre légèrement différente pour chaque sujet d'expérience*.

Or, il est évident que, dans un certain sens, chacun d'entre nous (re)crée une œuvre en la jouant ou en l'écoutant, mais cela dans une acception suggestive et figurée: mieux serait de dire qu'on la fait revivre à travers ces actes.

Intermezzo

E Minor
Op. 116, No. 5

Andante con grazia ed intimissimo sentimento

The musical score is written for piano and consists of five systems. The key signature is E minor (one sharp) and the time signature is 6/8. The tempo and mood are indicated as "Andante con grazia ed intimissimo sentimento".

- System 1:** Features a piano introduction with a *p dolce* dynamic. The right hand has fingering numbers 4, 2, 1 and 5, 4, 2. The left hand has fingering numbers 1, 2, 4 and 5. There are two ornaments marked "Orn." with a flower symbol, one in the right hand and one in the left hand. The instruction "Red. sempre" is written below the left hand.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. A *dim.* (diminuendo) instruction is present in the right hand.
- System 3:** Shows a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending concludes with a *p* dynamic, while the second ending concludes with a *p dolce* dynamic.
- System 4:** Features a more active melodic line in the right hand with slurs and ties.
- System 5:** Concludes the piece with a *f* (forte) dynamic in the right hand.

Image 4.2

Cette multiplicité de relations, ce mouvement, cet *aspect gestaltique* sont déjà présents dans l'aspect formel, dans les unités sonores fondamentales, sauf qu'ils sont présents en tant que pures potentialités à réaliser. Et cela pour la raison, très banale, que ces éléments ne peuvent pas *se mettre en mouvement, se canaliser dans une succession temporelle et s'orienter dans des relations dynamiques par eux-mêmes: ils nécessitent des actes de synthèse d'un sujet.*

Mais ces actes ne créent pas littéralement *ex nihilo* ces relations et ce mouvement: ce n'est pas quelque chose d'entièrement original qu'on introduit. Ce qui est original est *la manière de rendre ces aspects, non pas l'introduction de ces aspects tout court.* Il faut comprendre que, dès qu'un compositeur a désigné un certain ordre d'éléments et une structure architecturale globale, les relations entre ces éléments et leur succession sont déjà inscrites dans cet ordre, dans cette série déterminée. Sauf qu'elles y sont inscrites *en termes purement potentiels*: sans une intervention active d'un sujet, sans celle qu'on a appelée «tension synthétisante», les éléments qui sont les termes de ces relations restent de simples éléments juxtaposés. La tendance au regroupement, à l'unité compacte est présente implicitement dans cet ordre, mais elle doit être suivie et menée à l'acte: à l'origine ces éléments ne sont pas regroupés. La réalisation est une manière de suivre un chemin proposé alternative à une autre, et elle offre un nuancement qui est, en soi, nouveau, singulier et unique.

La grande différence par rapport à la littérature est que la musique est un art performatif, et la réalisation tombe forcément en dehors de l'œuvre. Dans le cas de notre exemple de «la veste rouge», la concrétisation d'une veste rouge sort partiellement de l'œuvre, mais reste tout de même ancrée dans l'aspect formel. L'emprunt donné par les coordonnées nominales du langage est plus fort et contraignant que celui des coordonnées formelles en musique, ne serait-ce que pour le fait que les éléments musicaux doivent être mis en mouvement et temporalisés dans une ligne. L'aspect matériel est donc la limite entre l'œuvre en tant que telle et l'œuvre se réalisant comme objet esthétique à travers les exécutions: une limite se positionnant déjà presque complètement en dehors de l'œuvre.

L'insistance sur la nature performative de la musique fait revenir un élément fondamental, qui a pris autant de place dans le chapitre 3: l'élément de la règle. Nous avons souligné que l'élément normatif est la composante essentielle du fondement concret de tout paradigme musical, dans le sens que si les composantes fondamentales d'un paradigme ont été choisies, façonnées dans le temps, et si elles ont une

signification précise pour les auditeurs, cela veut dire qu'elles présentent une régularité et une identité qui, à la fois, se font norme et dépendent de cette norme.

Mais cette même régularité, cette même identité parlante des unités constitutives sont à la base de la structure de chaque œuvre musicale qui est un produit du paradigme de référence. Les rapports entre les unités composant une œuvre peuvent être reconstruits grâce à ce même aspect normatif valable pour le reste, auquel il faut ajouter, pour une pleine compréhension de l'œuvre, tous ces plans intermédiaires dont on a parlé dans les chapitres précédents.

À notre avis, *il ne faut pas prévoir un saut, un écart net entre l'œuvre comme objet purement intentionnel et son fondement concret, puisque le sens profond de l'œuvre est une conséquence du sens que les éléments fondamentaux d'un certain paradigme incarnent pour une communauté*. Certes, il est évident qu'une œuvre particulière n'est pas réductible à ces éléments car, on l'a souligné, elle est le résultat d'une «délimitation» de la part d'un compositeur. En d'autres termes, *l'œuvre est une déclinaison particulière du matériau paradigmatique de référence*, ce qui est plus fort qu'affirmer, simplement, qu'un roman se fonde sur les unités d'un langage. Une certaine œuvre musicale est une déclinaison, banalement, des notes, mais aussi des tournures, des harmonies, des tendances mélodiques et rythmiques de l'époque, ainsi que du style du mouvement culturel de référence et du style de son compositeur même.

Il nous semble donc que cette «survivance métaphysique» que nous avons dénoncée dans Ingarden même revient précisément à cette idée d'une essence originaire, purement intentionnelle, de l'œuvre qui s'appuierait sur la matière sonore de base. Le philosophe polonais distingue une telle essence de la forme que l'œuvre assume quand elle se fait objet culturel avec une certaine «vie historique».

Or, nous ne mettons pas en discussion l'idée qu'un certain côté des œuvres musicales reste invariable et soit préservé dans le temps: c'est précisément une tutelle contre le relativisme, contre la prétention que l'œuvre change selon les époques et selon la réception individuelle. Ce côté est, tout simplement, l'ensemble des unités sonores telles qui ont été prévues par le compositeur: cet ensemble ne doit pas subir des modifications, sinon on risquerait d'altérer l'identité de l'œuvre.

Mais ce qui fait de l'œuvre ce qu'elle est ne sont pas, proprement, ces unités en tant que telles, prises dans leur singularité: ce sont *les rapports entre ces unités*. On a déjà analysé les différents niveaux de ces rapports et on a vu lesquels sont les plus ancrés dans les unités structurelles: la durée, la hauteur, le *tempo* (partiellement), etc. Il

est évident que toutes ces qualités et ces facteurs plus évolués et plus directement liés à l'interprétation ont une tendance constitutive à varier selon les époques et les circonstances. Par exemple, la gestion du phrasé, du *rubato*, la modulation des qualités émotives, le timbre, les couleurs, etc. changent constamment.

Cependant, l'aspect central que nous voudrions mettre en évidence est que même les rapports les plus basiques pour l'identité d'une œuvre ne sont pas, à proprement parler, constitutifs des unités sonores en tant que telles. Prenons le chiffre fondamental de la tonalité qui sont, justement, les hiérarchies tonales entre les degrés harmoniques. Le fait, par exemple, que dans un certain morceau la conduite harmonique amène de la zone de la tonique à la zone de la dominante n'est pas inscrit dans la présence des fonctions harmoniques l'une après l'autre: il réside dans la relation entre ces fonctions. Encore: le rapport tension/relâchement entre une septième diminuée et un accord de tonique n'est pas quelque chose de «naturel» et d'originnaire: il n'y a rien de spécifique dans l'accord diminué qui «déborde» vers l'autre, tout comme il n'y a rien dans l'accord de tonique qui calamite le précédent vers lui. Ce sont, une fois de plus, la convention et l'habitude auditive qui nous forcent à croire que ce genre de relations soient originnaires. Un exemple de plus renforçant cet aspect est le fait qu'au Moyen Âge et à la Renaissance des compositions vocales pouvaient très bien se terminer par des superpositions de voix dont l'effet est, à nos oreilles, de dominante, donc de suspension. Mais ce n'était sûrement pas l'effet que ces conclusions produisaient aux oreilles des auditeurs de l'époque: pour eux elles résultaient probablement aussi bien conclusives que d'autres. Simplement, le sens harmonique ne s'était pas encore imposé dans l'écoute de la musique.

Non seulement les rapports entre les unités sonores, mais aussi les harmonies prises dans leur singularité sont, pour ainsi dire, des «effets acoustiques et psychologiques» qui se sont cristallisés dans le temps (à nouveau, l'homme du Moyen Âge et de la Renaissance ne possédait pas une véritable «oreille harmonique» telle que la nôtre): elles sont loin d'être quelque chose de naturel et d'originnaire. À la rigueur, même les notes, telles que nous les connaissons, appartiennent à un système conventionnel, et peuvent varier tout le temps dans leurs propriétés physiques et de timbres. Un orchestre peut jouer sur la base des fréquences d'un certain LA, différentes de celles d'un autre orchestre ou, plus simplement, d'une autre exécution du même orchestre, sans que ce fait détermine des modifications substantielles dans le paradigme de référence et dans l'identité de l'œuvre interprétée. En effet, ce qui compte est que les

rappports entre les notes soient respectés: si la gamme est réglée sur un certain LA, ou sur un autre, peu importe.

Nous avons dit que les rapports entre les sons sont inscrits de manière potentielle dans les sons mêmes, et qu'ils ne sont pas quelque chose qu'un auditeur apporte *ex-novo*. Pour être plus clairs, nous ajoutons que ces rapports sont potentiellement tracés par les successions et les rapprochements spécifiques de sons prévus par le compositeur, mais ils n'existent pas, littéralement, *dans* les sons. Une œuvre sera et restera pleinement significative et réalisée tant que les rapports entre ses composantes seront pleinement exploités et reçus. Mais ces rapports sont le produit d'une certaine «formation à l'écoute» qui est, à son tour, le produit d'une certaine tradition.

Comme on a affirmé plus haut, si on faisait écouter une œuvre tonale, disons, à une tribu possédant une culture musicale complètement différente, il est fort probable que la plupart de ces rapports hiérarchiques entre degrés, ces tensions/relâchements que nous considérons comme évidents, échapperaient aux membres de cette tribu. Cela ne veut pas dire que l'œuvre leur résulterait totalement incompréhensible: ils saisiront sans doute des aspects rythmiques et mélodiques. Néanmoins, le cœur structurel demeurera obscur pour eux.

Une réponse possible à cet exemple serait que les rapports d'ordre tonal sont présents, et les membres de cette tribu sont incapables de les apprécier. Mais nous ne sommes pas persuadés par cette explication. Quand on soutient que ces rapports sont présents de manière potentielle, on veut dire que l'apport d'actes intentionnels bien précis est nécessaire pour les faire émerger car, le cas échéant, ils resteraient inexprimés. Dire qu'ils resteraient inexprimés équivaut, pour nous, à dire *qu'ils n'existeraient pas*, puisqu'on a vu *qu'ils n'existent pas dans les unités sonores en elles-mêmes, ils n'existent que dans la succession de ces unités, mais la succession est déjà une forme de relation garantie par l'apport d'une intentionnalité*. Ces rapports présupposent certaines conventions et une fixation de ces conventions dans des normes: pour un auditeur qui soit étranger à ce processus historique, ces rapports seront obscurs.

Les conventions et les principes musicaux d'une certaine tradition pourraient se perdre: suite à une discontinuité dans l'histoire, à la tonalité pourraient se substituer d'autres paradigmes. Dans ce cas, nous dirions que les œuvres tonales n'existeraient plus au sens plein, car on n'aurait plus les présupposés normatifs et les automatismes d'écoute pour interpréter au mieux la musique d'une telle tradition. Notre conclusion

cohérente serait que *les œuvres/productions musicales de la tradition tonale cesseraient d'exister au sens fort, parce qu'il serait peut-être impossible de ré-établir le sens profond du paradigme de référence, donc ces œuvres ne pourraient plus être pleinement exploitées*²⁵¹.

Certes, comme on a déjà dit au chapitre 3, il est toujours possible que des auditeurs postérieurs arrivent à «reconstruire» les rapports tels qu'un paradigme les prévoit. Mais cela veut dire justement qu'ils seraient capables de reconstituer les présupposés de la règle à la base d'une certaine œuvre musicale. En d'autres termes, ils créeraient à nouveau *les présupposés pour que cette œuvre existe*.

L'œuvre n'existe pas entièrement par elle-même, dans le sens que les rapports entre ses unités n'existent pas *concrètement et objectivement* en elle. Ils sont comme suspendus entre l'œuvre et ses récepteurs, dans cette dimension supra-individuelle de partage collectif: une telle dimension se fixe à travers les habitudes, qui se font conventions, jusqu'à la certification d'un ensemble de normes; ces normes sont par la suite naturalisées. La persistance de cette dimension est la garantie de l'existence de l'œuvre.

L'élément fort à opposer aux dérives relativistes est le fait que les unités sonores d'une œuvre musicale ou, dit plus grossièrement, les notes, permanent, restent immuables, et cette âme structurelle est fixe. Cependant, il serait un pas excessif dans un autre sens affirmer que même les rapports entre les notes restent toujours les mêmes: c'est exactement dans ce point qui réside, à notre avis, la prétention de repérer une «essence» de l'œuvre à tout prix. Non pas que l'idée d'une «essence» soit à refuser dans l'absolu: si l'on veut, on peut très bien affirmer que la base structurelle de l'ensemble des notes est l'essence de l'œuvre. Simplement, il faut refuser cette conception d'une essence, pour ainsi dire, aseptique et suspendue qui, il nous semble, caractérise encore une pensée comme celle d'Ingarden et qui, donc, maintient encore une parenté avec cet «objectivisme fort» dont nous avons parlé relativement aux théories analytiques de l'ontologie musicale.

Cette essence n'est pas «originnaire», dans le sens qu'elle ne précède pas des aspects comme les conventions, les normes et les manières de les interpréter: cette essence est faite de rapports entre unités sonores, et ces rapports sont certifiés par des règles. Donc, ce qui est réellement originnaire est la règle, par exemple la règle gérant le paradigme tonal: ou, en tout cas, la règle est plus originnaire que les essences des œuvres

²⁵¹ Ce discours sur l'œuvre musicale rejoint nos considérations sur l'œuvre architecturale à la fin du chapitre 2.

musicales d'un certain paradigme, et elle les rend possibles. Sans la connaissance et l'appropriation de la règle, il est impossible de comprendre à fond une œuvre suivant un certain paradigme. C'est pourquoi nous avons dit que, sans ces présupposés, une œuvre n'existerait pas dans toute la richesse de possibilités que le compositeur avait prévue.

Nous complétons ainsi le discours que nous avons ouvert à la fin du chapitre 3 sur les limites d'une recherche philosophique de l'essence originelle d'une œuvre musicale. Il faut *se libérer de l'«obsession» qu'il existe une essence stable des œuvres musicales à repérer*: il existe une essence structurelle, dans l'acception que nous avons précisée, mais elle est soumise à un système de normes.

Conclusions

Le sujet de notre thèse étant la question du statut ontologique de l'œuvre musicale, notre premier pas a été de prendre en examen les principales théories formulées et défendues dans l'horizon philosophique contemporain. La grande majorité de ces théories appartiennent au domaine de la philosophie analytique.

Nous avons affronté ces différentes positions en adoptant la répartition traditionnelle en idéalisme, nominalisme, aristotélisme et platonisme. Dans chacune de ces typologies, nous avons retrouvé certains aspects que nous considérons comme valables et qui se rapprochent de notre conception intentionnaliste. Mais, en général, les réponses données au problème et l'approche méthodologique des penseurs analytiques se sont révélées insatisfaisantes à nos yeux.

D'abord, nous avons parlé de l'idéalisme esthétique de Collingwood et de Croce. Cette théorie a déjà été amplement critiquée par maints philosophes. La raison principale d'insatisfaction sur laquelle nous avons insisté est l'attention presque exclusive que les idéalistes réservent à l'intuition esthétique de l'artiste, la réalisation extérieure de l'œuvre étant un aspect presque secondaire. Au contraire, nous avons largement montré, dans tout le chapitre 3, l'importance décisive que nous attribuons au fondement concret de l'œuvre musicale et, donc, à la réalisation effective de cette dernière. C'est précisément l'un des présupposés d'une théorie de l'œuvre d'art comme objet purement intentionnel le fait d'assigner une fonction de premier plan à ce support, vu l'hétéronomie ontologique caractérisant un objet de cette typologie.

Ensuite, nous avons pris en examen le nominalisme. Plusieurs philosophes se rapportent à cette théorie, chacun avec une position singulière qui mériterait une discussion à part. Nous avons dû faire un choix et nous nous sommes concentrés sur le nominalisme de Nelson Goodman, qui est désormais devenu une référence institutionnelle. Nous avons remis en question l'idée qu'une œuvre musicale soit la classe de conformité des exécutions à la partition originale, et nous l'avons fait de deux points de vue: (1) la critique du principe goodmanien de conformité et (2) la critique de la réduction de l'œuvre musicale à une classe d'exécutions.

(1) En première instance, nous avons rejoint la foule de critiques qui dénoncent la rigidité du critère de conformité prévu par Goodman: en gros, toute exécution qui présente la moindre imperfection ne serait pas conforme à la partition, donc, indirectement, elle «sortirait du propos de l'œuvre», elle «n'appartiendrait pas à l'œuvre»²⁵². Si on peut comprendre l'exigence conceptuelle d'établir des critères objectifs pour identifier ce qui est une exécution et ce qui ne l'est pas, la vaste zone grise des interprétations possibles d'une œuvre ne peut pas être tranchée si facilement.

La protestation se lève soudaine face au fait que de grandes exécutions avec certaines imperfections n'appartiennent pas à l'«univers» de l'œuvre: mais le nominaliste goodmanien repousse cette objection en distinguant soigneusement la dimension de la réflexion théorique du caractère empirique et inconstant des cas pratiques. Néanmoins, nous avons vu que la thèse de la conformité de Goodman peut être attaquée dans ses présupposés, en soulignant que même le respect des unités fondamentales d'une partition peut se révéler un principe assez vague.

En effet, si l'acte de jouer les notes écrites ne donne pas la place à des équivoques, on ne peut pas affirmer la même chose relativement au respect de liaisons, points, accents, etc., en d'autres termes, de la modalité d'exécution de ces mêmes notes. La façon de respecter les signes de ce genre n'est absolument pas univoque, et on ne peut pas les considérer comme quelque chose de négligeable, puisque les suivre ou pas détermine des changements remarquables au niveau du respect de l'œuvre.

(2) En seconde instance, nous avons souligné que l'œuvre présente toute une série de composantes qui ne peuvent pas être réduites à la partition ou à l'ensemble de simples conformations sonores se manifestant dans une exécution. Des facteurs comme le mouvement musical, la tension harmonique, la tension expressive sont des aspects émergeant d'une partition et d'une exécution, qui se réalisent pleinement grâce à des actes de la conscience d'un sujet. L'œuvre est, en ce sens, une entité qui se pose à mi-chemin entre le fondement des unités sonores et de la partition et l'intentionnalité de la conscience.

La position au sein de la philosophie analytique qui paraît se rapprocher le plus de la théorie de l'objet purement intentionnel est l'aristotélisme musical, puisqu'il tribute une grande importance à la base matérielle d'une œuvre musicale et il juge impossible une séparation entre essence formelle et base matérielle, tout en les gardant

²⁵² Ici nous simplifions le discours pour des raisons de synthèse. Nous le faisons en force de la discussion détaillée dans le chapitre 1.

distinctes. Cependant, nous avons regretté le fait que même l'aristotélisme de Kendall Walton ne met pas au centre du discours ontologique l'apport décisif de la conscience: il reste orienté presque exclusivement vers l'objet, vers l'œuvre musicale en tant que telle. Le même discours vaut pour la théorie, très appréciable pour d'autres aspects, de Joseph Margolis.

Pour cette raison, nous avons parlé d'«objectivisme au sens fort», une caractéristique qui, à notre sens, est le chiffre commun d'une grande partie des ontologies analytiques de l'œuvre musicale.

La théorie qui incarne, pour nous, l'objectivisme par excellence est le platonisme musical: c'est la raison pour laquelle nous y avons consacré plus de pages. Une réfutation convaincante d'une telle position aurait pu ouvrir les portes à la thèse intentionnaliste que nous défendons.

Nous avons développé notre critique sur deux lignes principales: (1) le problème de la nature de la structure sonore de base de l'œuvre musicale et (2) la question de la création artistique. Ces deux lignes sont strictement liées: les platoniciens les plus convaincus comme Wolterstorff et Kivy font de l'œuvre un type abstrait existant *ab aeterno* et, par conséquent, la question de la création est affrontée d'une manière très particulière.

(1) Si toutes les combinaisons de sons possibles sont à considérer comme préexistantes, il est évident qu'on ne peut pas parler de création au sens fort du terme: le compositeur «se limitera» plutôt à *découvrir* une certaine combinaison de sons/notes.

Nous avons tout d'abord remarqué le caractère trop vague de cette «structure sonore» théorisée, entre autres, par Kivy: il n'est absolument pas clair sous quelle forme se présenteraient les sons qui la composent. Pour que la thèse soit cohérente, il faudrait les rapprocher au moins des entités mathématiques existant *ab aeterno*, mais cette voie est, à notre sens, peu défendable. Les œuvres de la tradition tonale font référence à un système de notes, de gammes, de tonalités, d'harmonies qui a une histoire précise, qui s'est constitué et raffiné au fil des siècles. Il n'y a rien de nécessaire et de naturel dans un matériau de ce genre: l'opération de le rapprocher des unités mathématiques se révèle boiteuse.

(2) Il en va de même pour cette notion de «découverte musicale» que Kivy se donne du mal pour affirmer et défendre. L'impression est que toute la querelle avec les adversaires comme Levinson risque de se réduire à une pure question de mots et d'interprétations, à partir du moment où la véritable nature du matériau engagé dans

cette création n'est pas enquêtée à la racine. La création au sens fort et au goût vaguement romantique est un extrême à éviter aussi bien que la découverte similaire aux formulations scientifiques.

Nous avons montré qu'en musique rien ne se produit dans une totale autonomie par rapport à la contemporanéité et aux expériences précédentes. Mais l'idée que l'activité d'un compositeur soit analogue à celle d'un scientifique est pareillement à repousser, sans que cela implique, comme le craint Kivy, une volonté de dévaloriser la seconde (cet argument nous paraît assez risible, à vrai dire). Si des lois scientifiques peuvent trouver, à la limite, une confirmation dans la régularité de certains phénomènes de la nature, on ne voit pas quel rapport les œuvres musicales auraient avec la réalité: qu'est-ce qu'on trouverait dans la réalité qui motive l'existence d'une œuvre avant l'activité d'un compositeur? En quoi les œuvres musicales seraient nécessaires et non pas arbitraires?

Par contraste, nous avons beaucoup insisté sur l'importance de l'histoire dans la détermination du statut d'une œuvre musicale et, pour cette raison, nous nous sommes largement appuyés sur un philosophe comme Levinson, qui met l'histoire au centre de ses réflexions esthétiques. Cependant, le paradoxe est qu'au moment de produire une théorie du statut ontologique de l'œuvre musicale, Levinson n'abandonne pas complètement la perspective platonicienne, en gardant cette idée d'une structure sonore qui serait, en quelque sorte, disjointe de l'activité du compositeur.

Plus en général, nous nous sommes éloignés du platonisme musical en le réputant comme une conception qui exaspère la position absolue et objective de l'œuvre musicale, en ne se souciant nullement de l'apport du sujet à la détermination de cette dernière.

Nous avons donc exprimé la nécessité de revenir à une perspective plus purement phénoménologique, dont un modèle pour l'analyse des œuvres musicales est offert par la pensée de Roman Ingarden. Cette pensée est, dans un certain sens, opposée au platonisme, car elle met au centre du discours ontologique l'intentionnalité du sujet. Une redécouverte d'Ingarden est encouragée par les contributions récentes d'Amie Thomasson qui, à son tour, met l'accent sur la fécondité d'une théorie comme celle des objets purement intentionnels.

Suite à la discussion des thématiques présentes dans les travaux d'Ingarden et de Thomasson, comme la nature des objets purement intentionnels, leurs propriétés, ou bien les éléments fondamentaux des œuvres musicales (temps, mouvement, *Gestalt*),

nous avons essayé d'approfondir ces actes intentionnels qui sont à la base de l'expérience de l'écoute et qui contribuent à la (re)création constante des œuvres mêmes (perception, écoute interne, réflexion musicale).

Mais, surtout, nous avons mis en évidence ces aspects des théories intentionnalistes d'Ingarden et de Thomasson que nous considérons comme faibles ou insuffisants: le rapport entre l'œuvre d'art en tant qu'objet purement intentionnel et son fondement physique et la nature de l'intentionnalité collective qui devrait garantir l'objectivité des œuvres d'art. Plus en général, nous avons souligné comme le philosophe polonais fasse dépendre les œuvres musicales, entre autres, de certaines capacités que la plupart des auditeurs sont loin de posséder: cela détermine, à notre avis, l'impossibilité de fonder concrètement une œuvre sur un nombre suffisamment large d'individus.

En nous rattachant à ces criticités, nous avons ouvert une longue discussion sur le fondement concret des œuvres musicales, qui serait analogue, pour nous, à ces «unités du langage» dont Ingarden parle dans son *L'œuvre d'art littéraire*. À part les actes intentionnels du compositeur et des auditeurs, le penseur polonais ancre l'œuvre musicale, à la fois, (1) dans la partition, préservant son identité, et (2) dans les éléments sonores et non sonores constituant sa structure. Dans le chapitre 3, nous avons remis en questions ces deux points.

(1) D'abord, le rôle de la partition est surestimé, pour la raison évidente que grand nombre de cultures musicales ont une tradition orale et transmettent leur patrimoine sans un support écrit. Mais on a constaté comme les essais d'une révision de la fonction et de la valeur de la partition, avancés par des figures comme la musicologue Zofia Lissa, vont bien plus loin que la simple question du support concret de l'œuvre musicale. Ils ont tendance à viser la notion même d'œuvre musicale, en tant qu'objet purement intentionnel, mais aussi en tant que telle. Nous sommes allés en direction de cette critique fondamentale, en soulignant la difficulté d'appliquer la notion d'œuvre musicale à des traditions différentes de celle occidentale. Nous avons vu, en gros, que cette notion est strictement connectée à l'idée de «création originale, articulée et personnelle», une idée qui s'est affirmée à partir du romantisme.

La plupart des musiques extra-européennes, mais aussi notre musique de tradition «populaire» et non savante, se basent sur de grandes structures prédéterminées et répétitives, des modules rythmiques et harmoniques permettant des variations infinies, tout en gardant une fixité dans cette variation. Au contraire, les œuvres

classiques de notre tradition savante se caractérisent par complexité, unicité et singularité, et un support écrit se révèle indispensable comme instrument mnémonique.

Néanmoins, cet instrument mnémonique est à considérer, pour nous, moins comme un véritable «fondement ontologique» que, justement, comme un «simple» récapitulatif. À travers toute une série d'exemples tirés de la littérature pianistique, nous avons montré comme *les seuls, véritables éléments essentiels d'une œuvre musicale témoignés par une partition sont les notes et les rapports rythmiques*. Tout le reste, les propriétés comme les liaisons, les points, les signes de dynamiques, etc. émergent de la construction musicale en elle-même et, à la rigueur, les indiquer n'est pas une exigence primaire. Souvent, au contraire, certaines indications ne représentent pas l'œuvre, mais le modèle d'une instanciation particulière, celle qui, pour le compositeur, est la version la meilleure possible. Les grandes interprétations peuvent ne pas suivre à la lettre certains signes de la partition, mais elles ne se détachent pas pour autant de l'esprit profond et authentique de l'œuvre.

(2) Cet esprit réside dans quelque chose de plus originaire qu'une partition: dans les unités musicales structurelles de l'œuvre en question qui, à leur tour, sont une déclinaison des unités du paradigme de référence. Dans la substance, donc, ces deux plans d'unités coïncident. Néanmoins, il serait trop simpliste de faire dépendre une œuvre musicale directement des unités de base d'un paradigme: nous avons souligné à quelle point cette thèse d'Ingarden (et de Thomasson) d'un fondement direct et exclusif dans les unités d'un langage (dans le cas de l'œuvre littéraire) ou dans les éléments sonores/non sonores (en parlant de l'œuvre musicale) nous rend perplexes.

Il existe tout un réseau très complexe de ceux que nous avons appelés «plans intermédiaires»: une œuvre musicale ne se fonde pas uniquement, et de manière immuable, sur ses formations sonores (et sur les propriétés fondamentales du paradigme musical auxquelles elles renvoient), mais elle est conditionnée par toute une série d'éléments dont la nature est, à vrai dire, très volatile. Ces éléments sont les attentes culturelles du public, le genre de référence (dans le cas de la littérature) et ses exemples emblématiques, le style et la poétique de l'époque, et ainsi de suite.

La partie la plus importante de la discussion sur le fondement de l'œuvre musicale a été celle où on a mis en évidence comme à la base des unités fondamentales d'un paradigme et des rapports entre elles se pose la notion de règle. La règle se décline différemment selon les différents niveaux: règle dans la sélection d'un certain matériau, règle dans l'organisation et les combinaisons de ce matériau, règle déterminant les

formes générales et les styles. Nous avons souligné comme les normes codifiant un certain paradigme, tel que la tonalité, ont tendance à se naturaliser dans le temps, suite à l'habitude et à la répétitivité de l'écoute des formules. De cette façon, des rapports absolument artificiels comme les rapports de la tonalité sont désormais perçus comme naturels, voire nécessaires.

Le discours sur le poids de la normativité concernant le fondement de l'œuvre musicale nous a amené presque insensiblement au cœur de la structure même de l'œuvre musicale. Cette dernière n'est rien d'autre, en effet, qu'une sorte de sélection, délimitation et spécification des éléments fondamentaux d'un paradigme (la tonalité, dans notre cas). Au-delà de l'inventivité et de la créativité liées à une certaine idée thématique et à l'évolution de cette idée, la base structurelle d'une œuvre de la tradition occidentale est toujours constituée par des rapports hiérarchiques entre les degrés d'une gamme, des jeux de tonalités et des cadences harmoniques.

Nous avons donc développé l'idée qu'une œuvre musicale de la tradition occidentale est une structure schématique constituée des rapports normatifs entre les unités sonores. Les rapports sont à interpréter comme «normatifs» dans le sens qu'ils sont conventionnels, ils ne sont pas dictés par une nécessité. La conséquence cohérente de notre théorie est la suivante: si, par hypothèse, tout auditeur habitué aux logiques tonales disparaissait, et la planète n'était peuplée que par des individus étrangers à ces logiques, la conclusion serait qu'une œuvre tonale perdrait une grande partie de son potentiel de sens et, au fond, n'existerait plus telle qu'elle avait été conçue.

On peut alors constater la grande distance entre la perspective intentionnaliste que nous défendons et une ontologie musicale telle qu'elle est proposée par le platonisme. Le platonisme musical parle des œuvres comme des types, des structures sonores, en sous-entendant que ces structures sonores sont des objets compacts, déjà «tous-faits»: en ce sens, nous parlons d'objectivisme fort. Au contraire, nous soutenons que la seule chose «offerte» au sujet récepteur est une certaine conformation de notes et de combinaisons de notes.

Or, les notes, ces unités atomiques constituant une œuvre musicale, existent au sens fort? Dit autrement: elles subsistent indépendamment de nous, dans la réalité, comme des paramètres physiques, comme les sons et les bruits de la nature? La réponse est négative: elles, tout en étant des éléments basiques, sont déjà le résultat d'une stratification artificielle. Le discours est encore plus flagrant quand on parle des

rappports constituant cette conformation de notes qui nous est offerte en tant qu'œuvre musicale: leur historicité et leur relativité ont été amplement mises en relief.

L'œuvre musicale se réalise donc étant immergée dans un cercle d'individus et dans une dimension de partage: cette dimension de partage préserve les règles nécessaires à l'exploitation de bons rapports entre les notes, où par «bons rapports» nous entendons ces rapports permettant la pleine expression et la valorisation complète de l'œuvre.

Toutes ces considérations impliquent que l'objectivité d'une œuvre musicale est seulement relative: elle est, plutôt, une intersubjectivité, en tenant compte du fait qu'elle risque toujours de disparaître dans l'éventualité que ses «conditions d'exploitation» venaient à manquer.

Nous avons également pu montrer, pour conclure, que les risques de dérives relativistes liés à une conception de ce genre sont évités par l'insistance sur le caractère sur-individuel des propriétés fondamentales d'un paradigme, telles que, dans le cas de la tonalité, l'harmonie et la hiérarchisation des degrés d'une gamme. Tout individu se retrouvant dans une situation où la tonalité est perçue comme la voie la plus normale de faire et de vivre la musique, possédera ces propriétés comme inscrites dans son intériorité, sous une forme qui est proche de celle des *processus et des automatismes physiologiques*. Ces propriétés s'imposent comme des évidences indiscutables, car elles précèdent une réflexion sur leur validité universelle ou un éventuel dévoilement de leur caractère artificiel. Elles appartiennent, nous avons dit, à une sorte de conscience sur-individuelle, et sont validées par cette intentionnalité collective que nous nous sommes efforcés de définir et fonder.

La certification de la nature sur-individuelle des ces propriétés permet de repousser l'un des motifs relativistes et psychologues par excellence, c'est-à-dire l'idée que les qualités émotives d'une œuvre musicale varient selon les auditeurs. Il est sans doute vrai que chaque auditeur vit la musique d'une manière singulière et irréductible, et qu'une qualité telle que le tragique assumera une coloration particulière selon les cas. Néanmoins, cette admission ne va pas jusqu'au point de prévoir une qualité différente pour chaque expérience.

Les qualités fondamentales d'une œuvre restent les mêmes, et cela est prouvé par leur adhérence très stricte à la base musicale en elle-même, et non pas à un supposé contenu que, nous avons vu, n'a pas raison d'être. Elles n'émergent pas tellement des éléments sonores en eux-mêmes, mais des interprétations de ces éléments prévues par le

paradigme de référence. Des propriétés comme les harmonies ne sont pas directement des propriétés des sons, comme le voudrait un réductionnisme naïf, elles sont des sortes de schémas interprétatifs qu'on superpose à certaines concomitances de notes. Elles ne sont pas «rattachées» à la base purement sonore, elles «flottent» dans cette dimension culturelle de partage entre sujets-auditeurs.

Il serait grossier de réduire les qualités supérieures comme le tragique ou le mélancolique à ces propriétés, mais nous avons parlé d'une *proximité qualitative*: ces propriétés d'ordre général sont déjà clairement des propriétés intentionnelles, comme le sont les qualités supérieures. La proximité est dictée par le fait que ces dernières découlent directement des «mouvements physiologiques et psychologiques» suscités par les logiques tonales de tension/détente et par les concaténations harmoniques. La qualité du tragique d'une grande œuvre serait à considérer comme un extrême raffinement du tragique, très simpliste et basique, caractérisant, entre autres, un accord de septième diminuée.

Dire que ces qualités *découlent, émergent* ou *dérivent directement* de ces propriétés fondamentales n'offre pas une explication: la question est *comment* cela advient. Il serait nécessaire de revenir au sujet et à ses actes les plus originaires, selon un chemin de recherche ouvert par Husserl: mais cela sort d'un discours éminemment d'ontologie de la musique, et demanderait un travail de thèse qui n'est pas le nôtre.

Bibliographie

Textes principaux

Textes généraux de philosophie analytique

-DAVIES S., «The Expression of Emotion in Music», in *Mind*, vol. 89, n° 353, 1980, pp. 67-86.

-GOEHR L., *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

-KOOPMAN C. ET DAVIES S., «Musical Meaning in a Broader Perspective», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 59, n° 3, 2001, pp. 261-273.

Idéalisme

-COLLINGWOOD R.G., *The Principles of Art*, Oxford, Oxford University Press, 1958.

-CROCE B., *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, Bari, Laterza, 1988.

-DONAGAN A., «The Croce-Collingwood Theory of Art», in *Philosophy*, vol. 33, n° 125, 1958, pp. 162-167.

-HOSPERS J., «The Croce-Collingwood Theory of Art», in *Philosophy*, vol. 31, n° 119, 1956, pp. 291-308.

-KEMP G., «The Croce-Collingwood Theory as Theory», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 61, n° 2, 2003, pp. 171-193.

-SARTRE J.P., *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 2005.

Nominalisme

- GOODMAN N., *Ways of Worldmaking*, Indianapolis-Cambridge, Hackett, 1978.
- GOODMAN N., *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, traduction française de Morizot J., Paris, Jacqueline Chambon, 1990.
- MARGOLIS, J., «A Strategy for a Philosophy of Art», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 37, n° 4, 1979, pp. 445-454.
- MARGOLIS J., *Art and Philosophy*, London, Harvester Wheatsheaf, 1980.
- MARGOLIS J., «The Ontological Peculiarity of Works of Art», in Id. (éd.), *Philosophy Looks at the Art. Contemporary Readings in Aesthetics*, Philadelphia, Temple University Press, 1987, pp. 253-260.
- MARGOLIS J., *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte? Lezioni di filosofia dell'arte*, traduction italienne de Baldini A., Milano, Mimesis, 2011.
- WEBSTER W.E., «Music Is Not a “Notational System”», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 29, n° 4, 1971, pp. 489-497.
- ZIFF P., «Goodman's *Languages of Art*», in *Philosophical Review*, vol. 80, n° 4, 1971, pp. 509-515.

Aristotélisme musical

- WALTON K., *In Other Shoes: Music, Metaphor, Empathy, Existence*, New York, Oxford University Press, 2015.

Platonisme musical

- KIVY P., «Platonism in Music: Another Kind of Defense», in *American Philosophical Quarterly*, vol. 24, n° 3, 1987, pp. 245-252.
- KIVY P., *Filosofia della musica. Un'introduzione*, traduction italienne de Bertinetto A., Torino, Einaudi, 2007.

- KIVY P., «Il platonismo in musica: una sorta di difesa», traduction italienne de Salis F., in Kobau P., Matteucci G., Velotti S. (éds.), *Estetica e filosofia analitica*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 151-174.
- LEVINSON J., *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.
- LEVINSON J., «Extending Art Historically», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, n° 3, 1993, pp. 411-423.
- LEVINSON J., *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1996.
- LEVINSON J., «Music and negative emotion», in Robinson J. (éd.), *Music and Meaning*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1997, pp. 215-241.
- LEVINSON J., *L'art, la musique et l'histoire*, traduction française de Cometti J.P. et Puivet R., Paris, Éditions de l'éclat, 1998.
- LEVINSON J., *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, 2006.
- LEVINSON J., *Arte, critica e storia. Saggi di estetica analitica*, traduction italienne de Focosi F., Palermo, Aesthetica, 2011.
- LEVINSON J., *La musique sur le vif. La nature de l'expérience musicale*, traduction française de Darsel S., Rennes, PUR, 2013.
- WOLTERSTORFF N., «Toward an Ontology of Artworks», in Margolis J. (éd.), *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*, Philadelphia, Temple University Press, 1987, pp. 229-252.

Textes sur phénoménologie et musique

- BERGSON H., *Durée et simultanéité*, Paris, Puf, 2009.
- BERGSON H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Puf, 2013.
- HARTMANN N., *Il problema dell'essere spirituale*, traduction italienne de Marini A., Firenze, La Nuova Italia, 1971.

-HUSSERL E., *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, traduction française de Dussort H., Paris, Puf, 1996.

-MAZZONI A., *La musica e l'estetica fenomenologica*, Milano, Mimesis Edizioni, 2004.

-SCHELER M., *Mort et survie. Suivi de Le Phénomène du Tragique*, traduction française de Dupuy M., Paris, Aubier, 1952.

Textes de Roman Ingarden

-INGARDEN R., «Intuition und Intellekt Bei Henri Bergson. Darstellung Und Versuch Einer Kritik», in *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, vol. 5, 1922, pp. 286-461.

-INGARDEN R., *Time and Modes of being*, traduction anglaise de Michejda H.R. (depuis des parties de *Der Streit um die Existenz der Welt*), Springfield, Charles C. Thomas, 1964b.

-INGARDEN R., «Bemerkungen zu den Bemerkungen von Professor Zofia Lissa», traduction allemande de Starzeński A., in *Studia Filozoficzne in Übersetzungen*, n° 4, 1970, pp. 351-363.

-INGARDEN R., *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, traduction française de Smoje D., Paris, Christian Bourgois, 1989.

-INGARDEN R., *L'œuvre d'art littéraire*, traduction française de Secretan Ph., avec Lüchinger N. et Schwegler B., Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990.

-INGARDEN R., *Husserl, La controverse Idéalisme-Réalisme*, trad. française de Limido-Heulot P., Paris, Vrin, 2001.

-INGARDEN R., *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art. Choix de textes 1937-1969*, traduction française de Limido-Heulot P., Paris, Vrin, 2011.

-INGARDEN R., *L'œuvre architecturale*, traduction française de Limido-Heulot P., Paris, Vrin, 2013.

-INGARDEN R., *Sur la peinture abstraite*, trad. française de de Launay M., Paris, Hermann, 2013.

Textes sur Roman Ingarden

- ANGELUCCI D., *L'oggetto poetico. Conrad, Ingarden, Hartmann*, Macerata, Quodlibet, 2004.
- BRUNIUS T., «The Aesthetics of Roman Ingarden», in *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 30, n° 4, 1970, pp. 590-595.
- GASPERONI L. (éd.), *La realtà della finzione. Per un'analisi de L'opera d'arte letteraria di Roman Ingarden*, Fogli Campostrini vol. 4, n° 4, 2012.
- GUCZALSKI K., «Phenomenological and Analytic Aesthetics of Music. On the Views of Susanne Langer and Roman Ingarden», in *The Nordic Journal of Aesthetics*, vol. 13, n° 23, 2001, pp. 27-38.
- ISEMINGER G., «Roman Ingarden and the Aesthetic Object», in *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 33, n° 3, 1973, pp. 417-420.
- LIMIDO-HEULOT P., «Sens et limites de l'analyse ontologique dans l'esthétique de Roman Ingarden», in *Bulletin d'Analyse Phénoménologique*, vol. 7, n° 2, 2011, <http://popups.ulg.ac.be/bap/document.php?id=491>.
- LIMIDO-HEULOT P. (éd.), *Roman Ingarden. La phénoménologie à la croisée des arts*, Rennes, PUR, 2013.
- LISSA Z., «Some Remarks on Ingardenian Theory of a Musical Work», in Graff P. et Krzemień-Ojak S. (éds.), *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, Warsaw, PWN, 1975, pp. 129-144.
- MILLIERE R., *Introduction à l'ontologie de Roman Ingarden*, ATMOC, 2012, <http://www.raphaelmilliere.com/pdf/Milliere-Ingarden.pdf>.
- SCHÜTZE I., *Percezione musicale e riflessione filosofica. La fenomenologia della musica di Roman Ingarden*, Pisa, ETS, 2007.
- STESZEWSKI J., «Roman Ingarden's Theory of Intentional Musical Work», in *Musicology*, n° 4, 2004, pp. 155-163.
- VERSTEGEN I., «Arnheim and Ingarden on the Ontology of the Arts», in *Gestalt Theory*, vol. 32, n° 4, 2010, pp. 307-322.

-VON WACHTER D., «Roman Ingarden's Ontology: Existential Dependence, Substances, Ideas, and Other Things Empiricists Do Not Like», in Chrudzimski A. (éd.), *Existence, Culture, and Persons: The Ontology of Roman Ingarden*, Frankfurt, Ontos, 2005, pp. 55-82.

Textes d'Amie Thomasson

-THOMASSON A., «Fiction, Modality and Dependent Abstracta», in *Philosophical Studies*, vol. 84, n° 2/3, 1996, pp. 295-320.

-THOMASSON A., «Fiction and Intentionality», in *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 56, n° 2, 1996, pp. 277-298.

-THOMASSON A., «Fictional Characters and Literary Practices», in *The British Journal of Aesthetics*, vol. 43, n° 2, 2003, pp. 138-157.

-THOMASSON A., «The Ontology of Art», in Kivy P. (éd.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Oxford, Blackwell, 2004, pp. 78-92.

-THOMASSON A. et SMITH D.W. (éds.), *Phenomenology and Philosophy of Mind*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

-THOMASSON A., «The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, n° 3, 2005, pp. 221-229.

-THOMASSON A., «Ingarden and the Ontology of Cultural Objects», in Chrudzimski A. (éd.), *Existence, Culture, Persons: The Ontology of Roman Ingarden.*, Frankfurt, Ontos, 2005, pp. 115-136.

-THOMASSON A., «Conceptual Analysis in Phenomenology and Ordinary Language Philosophy», in Beaney M. (éd.), *The Analytic Turn: Analysis in Early Analytic Philosophy and Phenomenology*, London, Routledge, 2007, pp. 270-284.

-THOMASSON A., «Fictional Entities», in Kim J., Sosa E. et Rosenkrantz G. (éds.), *A Companion to Metaphysics, II edition*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2009, pp. 10-18.

-THOMASSON A., «Social Entities», in Le Poidevin *et al.* (éds.), *Routledge Companion to Metaphysics*, Abingdon, Routledge, 2009, pp. 545-554.

-THOMASSON A., «Artifacts in Metaphysics», in Meijers A. (éd.), *Philosophy of Technology and Engineering Sciences*, Amsterdam, North Holland Elsevier, 2009, pp. 191-212.

-THOMASSON A., «Ontological Innovation in Art», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 68, n° 2, 2010, pp. 119-130.

Textes secondaires

Textes généraux de philosophie analytique

-BEARDSLEY M.C., «The Definitions of the Arts», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 20, n° 2, 1961, pp. 175-187.

-D'ANGELO P. (éd.), *Le arti nell'estetica analitica*, Roma, Quodlibet, 2008.

-DANTO A.C., «Artworks and Real Things», in *Theoria*, vol. 39, n° 1-3, 1973, pp. 1-17.

-HOWELL R., «Review of Amie L. Thomasson *Fiction and Metaphysics*», in *Philosophical Quarterly*, vol. 52, n° 207, 2002, pp. 282-284.

-PELTZ R.W., «Ontology and the Work of Art», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, n° 4, 1966, pp. 487-499.

-SEARLE J.R., *The Construction of Social Reality*, New York, Free Press, 1995.

-SEARLE J.R., *Making the Social World. The Structure of Human Civilization*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

-VAN INWAGEN P., «Existence, Ontological Commitment, and Fictional Entities», in Loux M.J. et Zimmermann D.W. (éds.), *The Oxford Handbook of Metaphysics*, New York, Oxford University Press, 2003, pp. 131-157.

-WEITZ M., «The Role of Theory in Aesthetics», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, n° 1, 1956, pp. 27-35.

-YAGISAWA T., «Against Creationism in Fiction», in Tomberlin J.E. (éd.), *Philosophical Perspectives, 15: Metaphysics*, Oxford, Blackwell, 2001, pp. 153-72.

Textes généraux

-CAPRA D. et CARASCON G., *Fondamenti di fonologia e di morfologia dello spagnolo*, Torino, Celid, 2000.

-DAHLHAUS C./EGGEBRECHT H.H., *Che cos'è la musica?*, Bologna, il Mulino, 1988.

-FERRARIS M., *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza Editore, 2009.

-GHIGI N., «La sensibilità a fondamento delle sintesi passive ed attive. Una riflessione sulla fenomenologia genetica di Husserl», in *Idee*, vol. 59/60, 2005, pp. 47-63.

-HANSLICK E., *Du beau musical: Contribution à la réforme de l'esthétique musicale*, traduction française de Lissner A., Paris, Hermann, 2012.

-POUIVET R., *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art?*, Paris, Vrin, 2012.

Titre: L'œuvre musicale: son statut ontologique et ses propriétés. Une étude critique à partir de Roman Ingarden et Amie Thomasson.

Résumé: À quel genre d'entités fait-on référence quand on parle d'«œuvres musicales»? Le problème du statut ontologique de l'œuvre musicale est très débattu aujourd'hui, surtout dans la philosophie analytique. Les nombreuses théories élaborées au cours des dernières décennies se concentrent principalement sur l'objet et ne prennent presque pas en compte le sujet. Nous croyons, au contraire, que l'apport de la conscience est essentiel pour la pleine existence d'une œuvre musicale. C'était la conviction de Roman Ingarden, qui la considérait comme un objet purement intentionnel. À partir de sa réflexion et de la réactualisation critique qu'en fait la philosophe américaine Amie Thomasson, nous proposons notre réponse à la question «Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?».

Title: The Musical Work: Its Ontological Status and Its Properties. A Critical Study Starting from Roman Ingarden and Amie Thomasson

Abstract: What kind of entities does one relate to by speaking of «musical works»? The problem of the ontological status of musical works is highly debated nowadays, especially in the field of analytical philosophy. The numerous theories developed over the last decades on this issue tend to treat the musical work mainly as an object, without almost contemplating the part played by the subject. We think, on the contrary, that the role of the consciousness is essential for the full-fledged existence of a musical work. This was the conviction of Roman Ingarden, who considered musical works as purely intentional objects. Starting from his thought and its critical update by the American philosopher Amie Thomasson, we do propose our answer to the question «What a musical work is?».

Discipline:

Philosophie

Mots-clés:

Œuvre musicale - Conscience – Intentionnalité – Structure Sonore – Schéma – Propriétés – Règle
