

Camille TRON de BOUCHONY  
Étudiante en 3<sup>e</sup> année de licence de philosophie  
Université de Nantes

**Séminaire de philosophie et de phénoménologie de la musique**

**Roman Ingarden, la méthode  
phénoménologique comme affirmation  
de l'existence de l'œuvre musicale**

Étude de l'ouvrage *Das Musikwerk* (1962), traduit de  
l'allemand et présenté par Dujka Smoje (1989)

Roman INGARDEN (1893-1970)

## SOMMAIRE

<b>Introduction générale.....</b>	<b>3</b>
<b>I – Mise en application de l’exigence méthodologique de la phénoménologie.....</b>	<b>4</b>
A – L’ <i>epochè</i> épistémique comme démarche préalable et nécessaire à la détermination de ce qu’est l’œuvre musicale.....	4
B – Qu’est-ce que n’est pas l’œuvre musicale ? Détermination d’un paradoxe fondamental de l’œuvre musicale existant comme objet « purement intentionnel ».....	5
<b>II – Détermination de la structure essentielle de l’œuvre : de l’œuvre <i>en soi</i> à l’œuvre <i>pour soi</i>.....</b>	<b>7</b>
A – La physionomie de l’œuvre musicale <i>en soi</i> .....	7
B – L’œuvre <i>pour soi</i> : l’œuvre musicale est un objet « quasi-temporel ».....	8
C – L’objectivité des qualités « esthétiquement valentes » de l’œuvre musicale, les « qualités émotives » qui en découlent.....	10
<b>III – L’unité et l’intégrité de l’œuvre musicale.....</b>	<b>12</b>
A – La structure « monolithe » et l’autonomie d’une œuvre musicale.....	12
B – L’œuvre et sa « coloration temporelle », la dialectique des tensions et des détentes.....	13
C – La question de l’interprétation .....	14
<b>Conclusion.....</b>	<b>16</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>17</b>

# Roman Ingarden, la méthode phénoménologique comme affirmation de l'existence de l'œuvre musicale

## Introduction générale

Roman Ingarden était un phénoménologue et esthéticien polonais. Il naquit le 5 février 1893 à Cracovie, et mourut le 14 juin 1970. Il fut l'un des élèves de Husserl, dont il maîtrisait la rigueur méthodologique, et le vocabulaire phénoménologique ; à l'époque où Ingarden écrivit le présent ouvrage, l'esthétique comme domaine d'étude de la phénoménologie n'est pas encore très développée. C'est pourquoi nous pouvons considérer qu'Ingarden fut l'un des « pères » de la branche esthétique de la phénoménologie. Il présenta par ailleurs un certain nombre d'articles sur différents thèmes, en langue française. Le présent texte, *Qu'est-ce-qu'une Œuvre musicale ?*, appartient à un ensemble d'études sur l'ontologie de l'art (qui concernent l'architecture, la peinture, la sculpture et le cinéma). Il aurait dû figurer en dernière partie de l'étude très spécifique et féconde qu'Ingarden a développée sur l'œuvre d'art littéraire, en 1928 ; pour des raisons éditoriales, cela ne fut pas possible, et la publication en polonais fut « retardée » jusqu'en 1933 ; il fallut attendre 1962 pour que la version allemande vît le jour.

Pourquoi la musique est-elle un domaine d'exploration privilégié ? La musique pure, sans paroles, et dans son essence même ineffable, interroge au plus haut point le sens de l'œuvre d'art. Elle pose des problèmes de détermination ontologique qui lui sont spécifiques. Il s'agit en effet d'interroger le mode d'existence d'une œuvre musicale, relativement aux autres œuvres d'art, et par-delà l'opposition de l'idéalisme au réalisme. Le paradoxe, nous le verrons, consiste dans le fait qu'en même temps, elle est et elle n'est pas. Se posera donc la question fondamentale pour l'analyse phénoménologique : qu'est-ce qui garantit l'identité de l'œuvre musicale ? Comment les *Concerti grossi* de Corelli, qu'ils soient joués en trio, ou avec un ensemble orchestral, par exemple, sont-ils toujours les *Concerti grossi* que Corelli a composés ?

Conformément à la démarche adoptée par Ingarden, nous aborderons cette étude en trois temps. Il faudra d'abord déterminer ce que l'œuvre n'est pas, et ce à quoi elle n'est pas identifiable. Nous en déterminerons ensuite la physionomie, c'est-à-dire la structure essentielle afin de comprendre comment elle se constitue d'entités sonores et non sonores. Enfin, il s'agira d'affirmer qu'au-delà de son statut d'objet réel-irréel, l'œuvre musicale existe comme un tout dont il s'agit de « dévoiler » le sens.

## I – Mise en application de l'exigence méthodologique de la phénoménologie

### A – L'épochè épistémique comme démarche préalable et nécessaire à la détermination de ce qu'est l'œuvre musicale

Rappelons d'abord que la méthode phénoménologique « prescrit » de revenir « aux choses mêmes », et donc, de suspendre tout présumé d'existence. Dans la droite lignée de la phénoménologie husserlienne dont Ingarden suit les directions, il s'agissait de soumettre le présumé d'existence de l'œuvre musicale à un examen attentif, de déconstruire le phénomène lui-même en abordant, couche par couche, les différentes étapes du phénomène de l'œuvre musicale, de sa création à sa réception chez l'auditeur, en passant par son support, la partition. Ce découpage par étapes du phénomène ne se fait pas sans fondement préalable : Ingarden se donne pour objet de déterminer les caractéristiques propres de l'œuvre musicale à partir de quelques présumés communs, et contre une double controverse psychologue et positiviste qui caractérisa son époque. Ingarden avait pratiqué avec succès cette méthode dans son ouvrage sur l'œuvre littéraire<sup>1</sup>, œuvre dont il s'agissait d'« épurer l'interprétation de différentes zones d'obscurité qui, si l'on considère les travaux produits jusqu'ici, relèvent d'une part de tendances toujours vivaces au psychologisme, et d'autre part d'une allégeance à des théories générales de l'art et des œuvres d'art<sup>2</sup>. »

Dans la détermination de ce qu'est une œuvre musicale, la démarche est sensiblement la même. À titre de « procès méthodique fondamental de l'approche phénoménologique<sup>3</sup> », il semble nécessaire de régresser à l'expérience musicale « directe » en nous servant de certaines opinions communes, lesquelles opinions ne vont pas sans poser quelques « difficultés<sup>4</sup> » :

« Comment trouver autrement cette orientation, sinon par ces opinions acquises en toute naïveté, chargées peut-être de diverses erreurs dont l'origine est pourtant dans la relation esthétique immédiate avec les œuvres musicales, une relation qui nous permet de faire l'expérience finale, la seule justifiante, des objectivités à explorer<sup>5</sup> ? »

Quelles pouvaient être ces différentes opinions ? Le musicien construit une œuvre, laquelle

---

<sup>1</sup> R. INGARDEN, *L'Œuvre d'art littéraire*, traduit de l'allemand par Ph. Secrétan, avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Schwegler, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.7

<sup>3</sup> D. PRADELLE, « Y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable ? », in : D. Cohen-Levinas (dir.), *Musique et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2005

<sup>4</sup> Cf. R. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p.45 : « On peut supposer que la raison de telles difficultés [l'étrangeté de l'œuvre musicale à elle-même par exemple] se trouve dans de telles opinions. »

<sup>5</sup> R. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p.41

existe à partir du moment de sa création, et n'appartient en propre ni à la vie psychique de son créateur, ni à celle de ses auditeurs, mais elle existe au-delà d'eux, et au-delà de leur temporalité propre.

« Concrétisation chaque fois nouvelle et unique, l'interprétation est un événement clairement situé dans le temps intersubjectif, concret, commence à un moment défini, se déroule pendant un certain temps et atteint à un moment donné sa fin. Une interprétation comme telle ne peut se produire qu'une seule fois ; de par son essence, elle ne peut se répéter<sup>6</sup>. »

Cette démarche n'est pas dépourvue de sens. Elle met au jour les propriétés de l'œuvre et leur divergence ontologique avec celles de ses interprétations, qui la reflètent à la manière d'un miroir « temporalisant ». Chaque interprétation est une formulation nouvelle de l'œuvre. Elle se déroulera dans un lieu donné et sera déterminée, tous égards confondus, par un ensemble de propriétés « indéfinissables ». Au contraire, chaque œuvre en tant que telle est une entité qui persiste dans le temps et qui comporte des qualités en soi que ne peut entraver une exécution particulière. Elle n'est donc pas un phénomène acoustique en soi, mais le devient, c'est pourquoi chaque œuvre doit rigoureusement être distinguée de son exécution particulière, et de sa partition. Cette œuvre n'est ni réductible à chacune de ses interprétations, ni réductible à une partition, mais il va de soi qu'une « bonne » interprétation nous *dévoile* l'œuvre telle qu'en elle-même. Ce sont là des remarques préalables, formelles, dont Ingarden se sert et se prémunit à bon escient pour asseoir un second niveau de compréhension de l'œuvre.

## **B – Qu'est-ce que n'est pas l'œuvre musicale ? Détermination du paradoxe fondamental de l'œuvre musicale existant comme objet « purement intentionnel »**

De l'ensemble de ces considérations « préscientifiques » ressort en effet un paradoxe fondamental. Comme nous l'avons remarqué, l'œuvre musicale n'est ni un objet purement psychique, ni un objet réel, existant *hic et nunc*, à la différence de l'une de ses interprétations singulières. Un ensemble de questions découlent de ce paradoxe : comment cette composition qui n'est ni purement matérielle, ni seulement psychique, qui n'a donc aucune forme d'existence « catégorielle », peut-elle « attendre » notre perception ? Comment peut-elle se montrer ? Qu'est-ce qui garantit son identité <*Dieselbigkeit*>, son intégrité ? Enfin, comment l'œuvre musicale n'est-elle pas un objet idéal, sur le modèle des objets mathématiques, qui sont des objets de connaissance

---

<sup>6</sup> R. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p.48

*a priori* et donc atemporels <zeitlos> ? Quel est donc le mode d'existence propre de l'œuvre musicale ?

En affirmant la différence fondamentale de l'œuvre musicale par rapport aux phénomènes qui la constituent (l'exécution, le vécu psychique et la partition<sup>7</sup>), il s'agit d'invalider la dissolution de l'œuvre musicale dans ces différents phénomènes. La position que défend Ingarden prend ici une allure polémique, laquelle n'est pas sans fondement. Cette critique s'inscrit dans un débat qui opposait la phénoménologie, et en premier lieu Husserl, son représentant, à un courant psychologiste, lequel se développait déjà depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les psychologues surinterprétaient la place de la psychologie comme discipline. Leur thèse forte consistait principalement à admettre que « l'œuvre musicale n'est rien qu'un système de sons auquel se rattachent différents sentiments, représentations et pensées<sup>8</sup> », ou autrement dit, à considérer que l'œuvre était quelque chose de purement subjectif. Cette critique des conceptions psychologistes présentait un double intérêt. Premièrement, elle conforta l'exigence méthodologique de la phénoménologie, à savoir de centrer ses analyses sur les œuvres elles-mêmes, bien qu'en ce domaine nous pourrions reprocher à l'auteur de s'être appuyé d'une manière si peu approfondie sur ses propres exemples. Nous voyons mal quel usage Ingarden fait de ses propres références pour appuyer ses thèses fortes. Dans les différentes œuvres musicales citées, nombreuses sont celles qui auraient pu donner beaucoup de corps et de matière à l'argumentaire d'Ingarden, comme la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, par exemple. Or ces œuvres restent souvent citées ou non exploitées. Le second intérêt de cette critique adressée aux psychologues est qu'elle permet à Ingarden de soutenir son projet, à savoir, d'éclaircir la structure ontologique de l'œuvre musicale, et ainsi, d'en dégager les objectivités définies, à partir de cette nature paradoxale d'objet réel-irréel, c'est-à-dire à partir de son statut d'objet « purement intentionnel ».

Se pose donc, pour définir cette notion « d'objet purement intentionnel », la question de la structure <Aufbau> essentielle de l'œuvre. « C'est par des arguments positifs qu'il faudra appuyer la constatation que l'œuvre musicale n'est pas un objet réel<sup>9</sup>. »

---

<sup>7</sup> Ces trois points sont successivement traités dans les trois premiers chapitres : d'une part, l'œuvre se distingue radicalement de son exécution. Celle-ci (l'exécution) est un événement acoustique, localisé dans l'espace et dans le temps (chapitre 1). Contre la théorie de la *Gefühlsästhetik*, Ingarden soutient ensuite que l'œuvre musicale ne doit pas être confondue avec les vécus psychiques de son compositeur, lors de sa composition, ainsi qu'avec ceux de son auditeur, lors de son exécution : la joie, la souffrance ressenties, par exemple, doivent soigneusement être distingués de l'œuvre elle-même (chapitre 2). Nous ne devons pas, en dernier lieu, penser que l'œuvre musicale se réduit à une partition (chapitre 3) : il s'agit d'une notation « schématique », et restreindre ainsi le champ de la définition à celui de la musique fixée par écrit reviendrait à considérer que seules les musiques appelées « savantes », en Occident par exemple, peuvent prétendre au statut d'œuvre. Il s'agirait d'une définition bien éloignée de la réalité.

<sup>8</sup> R. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p.57

<sup>9</sup> R. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p.81

## II – Détermination de la structure essentielle de l'œuvre : de l'œuvre *en soi* à l'œuvre *pour soi*

« L'œuvre musicale ne possède-t-elle pas *pour soi* une structure essentielle propre, différente des autres manifestations acoustiques? N'est-ce pas là qu'il faudrait chercher son effet sur les auditeurs<sup>10</sup>? »

Qu'est-ce que l'œuvre musicale ? La question se pose de nouveau et à la lumière des considérations qui précèdent. À partir du quatrième chapitre de son ouvrage, Ingarden prend le contre-pied des considérations qui l'avaient précédemment conduit à déterminer ce que l'œuvre musicale n'est pas. À partir de l'ensemble de ces éléments, nous devons maintenant entreprendre de définir l'œuvre musicale de façon positive, la déterminer dans sa nature propre, et proprement irréductible à tous les phénomènes individuels qui la constituent. Il s'agit d'interroger la valeur esthétique de ce que nous disons être une œuvre, et de déterminer ce par quoi cette œuvre est intuitivement saisissable comme telle, ce qui fait que je puis dire que c'est bien la *Cinquième Symphonie* de Beethoven que j'écoute, par exemple. Il faut donc déterminer le contenu foncièrement objectivable d'une œuvre.

### A – La physiologie de l'œuvre musicale *en soi*

Qu'est-ce, d'abord, qui distingue radicalement un morceau de musique d'un phénomène sonore quotidien ? Le quotidien de l'oreille est construit autour de chants d'oiseaux, de klaxons, d'alarmes d'ambulances (dont le balancement incessant entre deux notes, d'un écart de tierce majeure, est la caractéristique formelle, référentielle). La musique elle aussi est faite de sons, et même de bruits<sup>11</sup>, mais pour appartenir à une œuvre, ce matériau (le son) doit être organisé selon un certain « ordre de succession ». Par exemple, une cadence « parfaite<sup>12</sup> » classique, disons de type mozartien, au XVIII<sup>e</sup> siècle, était construite *en général et à grands traits* à partir de la progression de quelques accords. L'accord de sous-dominante prépare un accord de dominante, lequel porte toujours en lui une note « sensible » (la sensible étant la note qui est toujours la plus « attirée » vers sa résolution), qui tendra presque toujours à se résoudre sur un accord de tonique, c'est-à-dire sur la

---

<sup>10</sup> R. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p.75

<sup>11</sup> Nombreuses sont les œuvres musicales dans lesquelles le bruit devient une entité structurante au XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>12</sup> En latin *cadere* signifie « tomber ». La puissance d'une cadence pour ponctuer une phrase est telle, notamment au XVIII<sup>e</sup> siècle, qu'on la dit être « parfaite », lorsqu'elle obéit au mouvement conventionnel [sous-dominante-dominante-tonique].

note que nous « visons » dans cette clôture de phrase. Cette cadence classique, pour peu qu'elle soit compréhensible lorsque nous en parlons, est du moins tout à fait compréhensible sur le plan de l'écoute. Si notre cadence se résout, elle vient clore une phrase, un mouvement, par exemple, dont nous attendions la résolution, elle met donc en relief le fait qu'il existe bien une trame de « discours<sup>13</sup> » musical, ou autrement dit, un ordre de succession. À cette base formelle, c'est-à-dire, à la succession des sons entre eux, vient s'ajouter dans un second temps la notion de mouvement, de rythme, par exemple. Le rythme donnera un caractère spécifique à notre cadence, elle sera plus ou moins vive, et en dernier lieu, le compositeur indiquera éventuellement qu'il faut ajouter une touche d'expressivité à cette cadence.

Cet ordre de succession, la mélodie, le rythme, l'harmonie, éventuellement l'esprit qu'il faut y ajouter ne sauraient épuiser la définition de ce qu'est la musique. Ce sont là les bases formelles et rudimentaires d'une composition musicale. Or, composition musicale ne signifie pas œuvre musicale. Ingarden nous rappelle que si elles existent, les œuvres musicales doivent être ontiquement fondées et qu'elles doivent comporter des caractéristiques musicales, *pour soi*, afin d'exister, en tant que telles.

## **B – L'œuvre *pour soi* : l'œuvre musicale est un objet « quasi-temporel »**

Nous allons nous intéresser à la thèse d'Ingarden selon laquelle l'œuvre musicale a sa temporalité propre ; nous voudrions, à la suite de Carl Dahlhaus, comprendre comment, du fait même de son statut « d'objet purement intentionnel », l'œuvre musicale n'est pas dans le temps mais « contient du temps en elle<sup>14</sup> ». Quelles caractéristiques sous-tendent l'idée qu'une œuvre musicale est « quasi-temporelle » ? Comment cette temporalité informe-t-elle son contenu ? Et quelles sont les conséquences métaphysiques de cette thèse pour toute œuvre musicale ?

Une œuvre musicale, nous l'avons vu, se construit à partir de « moments acoustiques ». De ces moments acoustiques, qui sont « des moments fondamentaux de l'œuvre » et en font une entité cohérente, découlent des moments « non acoustiques » (chapitre 5). Les premiers concernent toutes

---

<sup>13</sup> C'est là une expression très diffuse dans la musicologie classique, et très parlante pour comprendre la construction d'une phrase musicale de l'époque classique. Les cadences de Mozart et Haydn, au XVIII<sup>e</sup> siècle, mènent à son apogée cette idée de « clause discursive ».

<sup>14</sup> Cf. C. DAHLHAUS, « Sur la phénoménologie de la musique », trad. P. Lang, in : *Annales de phénoménologie* n°12 (2013), p.272 : « D'après Roman Ingarden, une musique qui retentit est un objet « réel », une musique notée « un objet purement intentionnel ». [...] À l'œuvre notée est immanente une durée qui est déterminée par l'extension et la succession des parties ; une durée, qui, non plus que « l'objet purement intentionnel » dont elle est l'un des caractères, n'est localisée dans le temps réel répétable. L'œuvre notée n'est pas liée au *hic et nunc*, elle est répétable. Si, de ce fait, les exécutions singulières sont « contenues dans le temps », on peut dire [que] l'œuvre notée [...] « contient du temps en elle ». »



les entités sonores constitutives de l'œuvre (sons, accords, mélodies, harmonies, rythme, timbre). Les seconds leur sont intimement liés, et en sont difficilement dissociables ; mais nous pouvons considérer qu'ils « outrepassent » leur nature sonore : la structure « quasi-temporelle » de l'œuvre, les « qualités émotives », les « qualités esthétiques » sont autant de « moments » que nous ne pouvons décrire comme immédiatement audibles, mais qui émanent des événements sonores. Ils en expriment ainsi l'authenticité. Le « patrimoine génétique » de l'œuvre peut être un motif que nous rapporterons à l'ensemble de l'œuvre comme à un organisme vivant. Comment, partant de là, pourrions-nous comprendre l'idée qu'une œuvre musicale a une structure « quasi-temporelle immanente » ? Pensons par exemple au motif initial de l'*allegro con brio* introductif de la *Cinquième Symphonie*, op. 67 en *ut* mineur de Beethoven. Ce motif rythmique de quatre notes peut lui-même être « répété », pris dans une période, ou dans un développement, et constituer la « tête » d'un thème. Il affectera l'ensemble du premier mouvement selon un principe organisationnel déterminé. Le fondement ontique de l'œuvre, nous dit Ingarden au quatrième chapitre de son ouvrage, est la continuité de ses moments. Les entités musicales mélodiques, harmoniques, ou rythmiques, apparaissent généralement d'un bout à l'autre de la composition, ce qui fait de cette composition une entité cohérente régie selon un principe d'organisation très précis.

Certaines formes musicales classiques réalisent au mieux ce principe organisationnel, ce fondement ontique de l'œuvre musicale. N'importe quelle fugue, par exemple, comporte un thème (ou un motif) qui passe d'une voix à l'autre, et qui « contamine » l'ensemble de la pièce. Partant de ce principe d'écriture de la fugue, nous pouvons différencier certaines phases, du commencement à l'achèvement de cette fugue au sein de laquelle seront toujours présentes (sous différentes formes) les idées musicales initiales (présentation des motif-thèmes ; développements ; strette ; si nous considérons une œuvre à grande échelle, et relativement académique, par exemple). Cette remarque est aussi vraie d'un enchaînement d'accords. Ingarden avait lui-même pris en considération le *Prélude* n°20 de Chopin, en expliquant l'enchaînement des accords entre eux, et en considérant leur imbrication successive : à l'accord initial du *Prélude* succède un accord déterminé, auquel succède un autre accord et ainsi de suite. Mais il faut immédiatement remarquer que ces phases de temps que nous venons de décrire ne sont pas interchangeables : tel accord ne pourra être interverti avec tel autre dans l'appréhension que nous avons de l'œuvre musicale. Chaque accord sera écouté eu égard à celui qui précède, et à celui qui va suivre, si bien que nous écoutons le *Prélude* de Chopin avec l'idée d'une présence simultanée de tous ces accords, comme *déjà-là*, dans le premier accord. Selon Ingarden, chaque œuvre est un objet « quasi-temporel » en vertu de ce déroulement paradoxal du temps. Chaque œuvre est en effet constituée, en sa structure essentielle, d'une succession de phases. Chaque exécution lui donne son déroulement « correct » et donne à entendre un « ordre de

succession » qui lui est propre, mais cet ordre de succession est en réalité étranger à tout processus de déroulement du temps *hic et nunc*. Ce n'est que par l'exécution d'une œuvre que nous pouvons dérouler cet ordre de succession. Dans l'idée, tous les « moments » de l'œuvre sont comme *déjà* présentés dans les premiers accords. Tout ce qui se matérialise dans la succession était comme *déjà là*, au début.

### **C – L'objectivité des qualités « esthétiquement valentes<sup>15</sup> » de l'œuvre musicale, les « qualités émotives » qui en découlent**

Nous voyons par là qu'une œuvre musicale digne de ce nom dispose de qualités objectives qu'il s'agit à chaque fois, et dans chaque exécution, de mettre en relief. Chez Wagner, les qualités objectives seront surtout contenues dans une conduite harmonique dont la complexité est poussée à l'extrême ; chez Stravinsky nous n'échapperons pas à l'empreinte rythmique, aux accents violents du *Sacre du Printemps*, par exemple. Toutes ces qualités objectives, inépuisables, constituent les fondements sonores et qualitatifs d'une œuvre musicale. Et nous reconnaissons que ce ne sont pas que des « cadavres » de l'œuvre, mais que le compositeur saura les imbriquer, les énoncer, et les rappeler de différentes manières dans la forme d'ensemble. Ingarden nomme « esthétiquement valentes » ces qualités intrinsèquement liées à l'œuvre dont l'énumération ne serait pas ici envisageable. En effet, nous parlons d'œuvre parce que nous pouvons parler de ses qualités esthétiques : elles sont tantôt contenues dans la mélodie, dans le rythme, dans l'harmonie, dans l'agogique par exemple. S'il existe de telles qualités en chaque œuvre, alors il y a bien des raisons de penser que chacune dispose de « qualités émotives » potentielles et objectives, susceptibles d'être révélées dans chaque exécution particulière, ce dont la musique à programme n'est qu'une confirmation. Pour le sens qu'il faut accorder aux « qualités émotives », nous devons d'emblée nous prémunir d'une confusion et distinguer le vécu psychique et les émotions (la joie ou la tristesse par exemple) des qualités objectives intrinsèquement liées à l'œuvre : dans les qualités que nous venons de déterminer comme « esthétiquement valentes » – grossièrement, l'harmonie chez Wagner, le rythme chez Stravinsky, par exemple – il s'agit de reconnaître qu'elles possèdent des « qualités émotives », dont on ne peut dire qu'elles sont assimilables à des émotions directement déterminées telles que la joie et la tristesse. C'est en revanche de l'imbrication successive, de l'enchaînement des accords dans le *leitmotiv* de *Tristan*, et des accents rythmiques irréguliers et asymétriques dans le *Sacre du Printemps* de Stravinsky – et en particulier dans la « danse sacrée » – qu'émanent de

---

<sup>15</sup> Cette notion apparaît au cinquième chapitre de l'ouvrage d'Ingarden.

telles qualités, que nous parvenons difficilement à identifier précisément, mais dont on peut dire qu'elles sont réelles. Les accords qui composent le motif de Tristan sont reconnus pour être des accords très « tendus » ; considérant le motif de *Tristan*, certains parlent de « tension harmonique », d'autres d'« attente », d'autres encore d'« irrésolution » ; quelle que soit l'explication musicologique stricte, beaucoup de commentaires également pertinents ont été formulés au sujet de ce motif et de ses qualités émotives. Le *leitmotiv* de *Tristan* est connu tant par son pouvoir émotif que pour l'encre qu'il a fait couler, et ne manque pas d'explications quant à sa « nature », et quant aux qualités émotives qu'il possède.

Lorsque Debussy écrivit *La Mer* en 1903, il ne recherchait pas tant une représentation fidèle des vagues, par exemple, qu'un « motif représentatif » qui permet d'élargir le matériau musical, ses qualités émotives elles-mêmes ; il fallait explorer de nouvelles couleurs harmoniques, oser de nouvelles « textures », élargir la « palette » orchestrale.

« Ce que la “musique à programme” veut atteindre (voir par exemple les poèmes symphoniques de Debussy, ainsi que de nombreuses pièces pour piano), c'est un ensemble de niveau supérieur qui s'élèvera par les motifs représentatifs dont le fondement se trouve dans la base sonore de l'œuvre<sup>16</sup>. »

Si les qualités esthétiquement valentes reposent sur les phénomènes sonores eux-mêmes et ne leur sont nullement irréductibles, c'est par l'existence même de ces qualités que toute œuvre musicale a du sens et que les éléments qui la constituent ne sont pas que de simples « cadavres ». De ces qualités inhérentes à chaque œuvre découlent des qualités émotives qui deviennent à leur tour, et dans beaucoup de cas, l'expression d'une œuvre « réussie », quelle que soit, nous l'avons vu, la nature de ces qualités émotives :

« Cela fait partie du sens et de la définition de l'œuvre de cette nature, de constituer certaines qualités de valeur en soi, afin qu'elles puissent se manifester dans la rencontre avec l'auditeur et susciter auprès de lui une réponse de valeur émotive correspondante. [...] Si nous enlevions à l'œuvre d'art, surtout musicale, cette fonction qui découle de son être, elle deviendrait alors un objet acoustique absurde et superflu dont l'origine et le rôle dans la culture humaine seraient totalement incompréhensibles<sup>17</sup>. »

---

<sup>16</sup> R. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p.129

<sup>17</sup> R. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p.146

### III – L’unité et l’intégrité de l’œuvre musicale

#### A – La structure « monolithe » et l’autonomie d’une œuvre musicale

Avant de chercher à déterminer le mode d’existence de l’œuvre musicale, Ingarden avait abordé cette question concernant l’œuvre d’art littéraire<sup>18</sup>. Il s’agissait de montrer qu’un roman, un poème, malgré leur matériau verbal, étaient toujours autonomes, hors du monde réel. Dans cette visée, Ingarden mit au jour différents niveaux de signification constitutifs de l’œuvre littéraire (des « strates » de signification). La stratification est pour Ingarden constitutive de l’œuvre d’art littéraire et l’existence d’une « strate » désigne au sein de celle-ci des niveaux de sens, d’expression, de représentation. Trois critères doivent être réunis afin de parler de stratification au sein d’une œuvre d’art : les éléments (les mots, par exemple) qui forment une strate, doivent être constitutifs pour toutes les œuvres subsumées sous le même domaine artistique (la littérature), d’une part. Ces éléments doivent être interconnectés au sein d’une même œuvre (un roman, ses personnages, par exemple). Enfin, ces éléments sont hétérogènes et différenciés selon les strates auxquels ils appartiennent. Partant de là, Ingarden distingue trois strates de signification<sup>19</sup> : le verbal, le signifiant, le signifié. Le mot est d’abord un matériau verbal (« un / soldat / jeune, / bouche / ouverte, / tête / nue »), auquel s’attache une signification. Les unités de sens que constituent les phrases (« un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue ») s’organisent ensuite en « objets figurés » formant ainsi la trame d’un récit ou d’un poème (« un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue [...] Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit », nous comprenons alors que le jeune soldat ne dormait pas). Contrairement à la conception polyphonique qu’il a de l’œuvre littéraire, Ingarden ne conçoit pas l’œuvre musicale comme ayant plusieurs strates de significations.

Il n’y a pas de signe vers un quelconque référent, ni de chose signifiée en dehors de l’œuvre elle-même. Comment l’œuvre musicale est-elle « monolithe » ? Comment cette conception affirme-t-elle l’autonomie d’une telle œuvre ? C’est eu égard à la question du sens musical que se posent ces questions. La musique ne renvoie à rien d’autre, à aucune signification en dehors d’elle-même<sup>20</sup>. L’œuvre littéraire pour utiliser le langage doit se servir du monde. Partant de là, ce monde peut devenir une fiction. En musique (dans l’idée d’une musique absolue) les sons, par essence, ne peuvent renvoyer à rien d’autre qu’eux mêmes, et par extension, leur seul « référent » sera l’œuvre de laquelle ils sont issus. Les sons ne renvoient donc ni à des expressions, ni à des sentiments, ni à

<sup>18</sup> R. INGARDEN, *L’Œuvre d’art littéraire*, op. cit.

<sup>19</sup> Abstraction faite du phonétique

<sup>20</sup> Il s’agit là d’une thèse fortement débattue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Hanslick était considéré comme le représentant de cette thèse du fait qu’il s’opposait vigoureusement à la musique à programme.

des objectivités réelles, ils ne sont pas directement « dérivés » ou « en référence à », sauf si nous leur avons conféré un usage déterminé, comme c'est le cas pour le klaxon, l'alarme incendie, etc. L'œuvre musicale ne fait précisément signe vers rien si ce n'est vers son organisation interne. C'est pourquoi l'œuvre musicale est une entité « fermée » sur elle-même, qu'elle a en elle un sens immanent, unique et « incommunicable » par le langage verbal.

## **B – L'œuvre et sa « coloration temporelle », la dialectique des tensions et des détentes**

« Existe-t-il une telle qualification des parties qui, malgré leur morcellement, malgré leur diversité, et parfois malgré leurs lacunes subsistant entre les parties d'une œuvre, conduit pourtant à une œuvre unie et intégrale<sup>21</sup> ? »

Si l'œuvre musicale est une entité fermée, qu'est-ce, enfin, qui « décide » de son unité et de son intégrité ? Se pose le problème de la place déterminée de chaque unité selon les découpages. Comment une œuvre parvient-elle à être une œuvre et une totalité ? Comment s'exprime l'unité du multiple selon Ingarden ?

Les formes musicales « d'ordre supérieur » posent, en apparence, un problème de découpage entre les mouvements. Une, sonate par exemple, est constituée en général d'une alternance de mouvements lents et vifs, qui correspond bien souvent, et pour le dire schématiquement, à une alternance de tensions et de détentes. On peut penser à la *Sonate pour violoncelle seul* op. 25 que Hindemith composa en 1923. Celle-ci témoigne d'un grand souci d'alternances entre tensions et détentes dans la succession des mouvements (I : *Lebhaft, sehr markiert* – II : *Mäßig schnell, Gemächlich* etc.) : « Ces interruptions sont maintenant quelque chose qui relie les parties isolées entre elles, et forge une entité cohérente en quatre parties<sup>22</sup> ». Il s'agit d'un rendu global, « macroscopique » dans une certaine mesure. La question de l'interruption peut être ensuite appliquée aux silences dans un même mouvement, bien qu'il ne s'agisse pas d'un phénomène tout à fait comparable au précédent. Le violoncelle est, d'une certaine manière, conduit à communiquer avec lui-même. La part des silences « positifs » est essentielle et structurante, toujours dans une perspective de tension-détente, mais aussi et peut-être surtout dans le respect d'une structure temporelle immanente au mouvement lui-même (le second mouvement – *Mäßig schnell, Gemächlich* – demande beaucoup de tranquillité, de calme et de largeur par exemple). Les silences deviennent, au moment où ils interviennent, des « phénomènes positifs [...] appartenant à la totalité

---

<sup>21</sup> R. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p.153

<sup>22</sup> R. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p.161

du temps immanent à l'œuvre<sup>23</sup> ». Chaque mouvement, plus petit encore que le mouvement que nous venons de désigner, chaque motif par exemple, corrobore l'unité d'ensemble. Ainsi dans notre second mouvement (*Mäßig schnell, Gemächlich*), dans les premières notes se dégage une « coloration temporelle ».

« La coloration temporelle de chaque phase de l'œuvre est fondamentalement influencée non seulement par son propre accomplissement, et par celui de ses phases antérieures, de même que par leur coloration du temps, mais aussi par une certaine perspective d'avenir.<sup>24</sup> »

Nous l'avons vu plus haut, l'œuvre a sa temporalité propre, et est authentique en vertu de sa structure quasi temporelle. Il y a donc une immanence du temps musical à chaque œuvre. Ce temps est qualitatif, rythmé, mouvant. L'œuvre, comme globalité, sera constituée de phases de temps qui auront une certaine résonance dans son ensemble. « Ainsi s'établit une relation intérieure entre les diverses phases de l'œuvre<sup>25</sup>. » Le type de structure du temps comme coloration est en même temps une affirmation qualitative de l'œuvre. L'œuvre se présente comme une continuité qualitativement et formellement déterminée « d'une façon quasi temporelle », le temps se trouvant contenu en elle, et au-delà des temporalités singulières de ses exécutions. C'est seulement sur cette base ontique que doit se fonder chaque exécution : c'est l'immanence du temps dans l'œuvre, la continuité de ses moments, la logique des tensions et des détentes, qu'il s'agit de respecter pour rendre fidèlement une œuvre musicale.

### C – La question de l'interprétation

En dernier lieu se joue donc la question primordiale de concrétisation d'une œuvre, puisqu'elle correspond à l'effet final que nous percevons. L'œuvre une fois notée, nous l'avons vu, n'a, en apparence, rien d'achevé. Il reste avec elle tous les problèmes que pose la question de l'interprétation. C'est en même temps ce qui fait l'intérêt d'une œuvre musicale : il s'agit pour un exécutant d'en chercher le sens. Nous venons de voir que toute exécution, ou toute interprétation fidèle n'est possible que sur la base d'un profond respect des colorations temporelles de l'œuvre et d'un certain principe de transparence par rapport à ce *continuum* des colorations temporelles immanentes à l'œuvre, sans quoi nous n'en conserverons pas l'intégrité. Une question qui subsiste à

---

<sup>23</sup> R. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p.158

<sup>24</sup> R. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p.88

<sup>25</sup> R. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p.89

notre époque est celle de savoir s'il est possible de donner une exécution fidèle, et donc, d'une certaine manière, d'achever l'œuvre. Rappelons les considérations initiales d'Ingarden : l'œuvre musicale est un « objet purement intentionnel », il n'est ni réel, ni idéal. Elle est une création artistique fixée par la partition, mais ne se détermine ni seulement comme une production schématique dont il s'agirait de remplir les « places vides », ni seulement comme une concrétion à chaque fois nouvelle. Nous considérerons avec Ingarden que cette concrétion est un effet final. L'œuvre musicale, lorsqu'elle est notée – nous indique-t-il dans les trois derniers chapitres de son ouvrage –, est avant tout un produit déterminé par la partition, portant avec lui tout son contenu, aussi bien réel que potentiel, déterminant ainsi l'accomplissement de points définis. C'est en raison de cela que se posent les plus grands problèmes de l'interprétation : est-il possible que « l'objet esthétique idéal surgisse » ? À la page 168, Ingarden répond ainsi, avec toutes les précautions qui s'imposent : « Nous pouvons seulement deviner approximativement comment serait l'œuvre dans sa forme parfaite. » Il s'agit en fait de considérer que l'œuvre elle-même dépasse l'ensemble des paramètres qui la constituent, qu'elle est bien un objet esthétique purement intentionnel, et qu'elle dépasse même l'intention artistique de l'auteur. L'exécution, pour sa part, est toujours un « objet esthétique concret », et donc univoque <eindeutig>. Elle n'épuise donc pas, selon Ingarden, toutes les possibilités que la partition laisse ouvertes. C'est ainsi que l'hétéronomie <seinsheteronom> est constitutive, selon Ingarden, de l'essence de l'œuvre, et qu'elle porte « en puissance » une multitude de formes concrètes.

La partition, nous l'avons vu, représente une base réelle pour toute exécution, en vertu de ses indications. Nous trouverons dans chaque œuvre un point culminant, ou un sens, généralement potentiel, et non pas directement représenté. Si l'on s'en tient à la thèse d'Ingarden, ce sens reste toujours à « révéler ». Cette dernière question reste suspendue à l'étude des œuvres musicales elles-mêmes. Aussi, considérons avec Ingarden que même lorsqu'un compositeur exécute lui-même son œuvre ou l'enregistre, il arrive assez communément qu'il découvre après coup les qualités dont elle dispose. Le compositeur-interprète (dans le cas où il enregistre lui-même son œuvre) n'a pas lui-même fixé de règle intangible applicable à chaque paramètre de son œuvre : « C'est alors, et d'une façon indirecte, qu'on découvre qu'en vérité, le mérite de l'auteur n'est pas tellement d'avoir créé une exécution unique idéale de son œuvre, mais plutôt d'avoir esquissé une création schématique, permettant beaucoup d'interprétations possibles<sup>26</sup>. » Cela n'indique pas qu'il faille défigurer la configuration d'une œuvre donnée, en y ajoutant trop de sensibilité ou trop de force, par exemple ; mais bien qu'il s'agit de mettre en valeur, et selon les suggestions de la partition, les potentialités

---

<sup>26</sup> R. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p.183

réelles, les « objectivités intentionnelles » de l'œuvre musicale.

## Conclusion

S'enquérir de la spécificité ontologique de l'œuvre musicale n'est pas aisé, tant sont multiples les paramètres qui entrent en jeu. Aussi est-il toujours difficile de rendre compte de l'ineffable. La présente « enquête » phénoménologique a certainement mis au jour un ensemble de considérations essentielles : l'œuvre musicale est un objet « purement intentionnel », spécifiquement refermé sur lui-même, et relève d'un art du temps, et même plus précisément, d'un art qui « contient du temps ». Ainsi l'objectivité de l'œuvre, mais aussi celle de la démarche phénoménologique se soutiennent-elles de manière interdépendante. Toute recherche qui concerne la musique cherche l'univocité, et cherche à comprendre l'unité du multiple. Ingarden lui a donné quelque consistance, bien que cette thèse ne saurait être le dernier mot. Cette ontologie présuppose l'existence des œuvres, et nous conduit d'emblée à interroger les conditions essentielles et irremplaçables de possibilité de leur existence. En proposant ses réflexions sur les œuvres musicales, Ingarden ouvre incontestablement la voie à un ensemble de questions qui ne cessent de se poser, et de devoir être posées, chaque fois que nous sommes en présence de ce que nous nommons « œuvre musicale » : Quand y a-t-il œuvre musicale ? Quand pouvons-nous dire qu'une exécution révèle son sens ? Pierre Boulez avait ainsi mené une réflexion féconde sur le projet esthétique de la musique électronique dans ses *Relevés d'apprenti*. Si au XX<sup>e</sup> siècle la liberté, la précision, l'illimité que permet l'électronique apparaissaient « comme cadeaux d'une civilisation vraiment moderne [...] cette liberté que le compositeur a tant désirée, cette liberté le déborde, il est obligé de l'endiguer, sans quoi, le guette la gratuité de l'expérience<sup>27</sup>. » Si Ingarden avait pour sa part considéré que l'œuvre musicale est un objet purement intentionnel, et donc jamais seulement idéal, et répétable de la même manière et à l'infini, ces critères sont à réinterroger à la lumière des avancées et des limites que suppose la musique électronique, par exemple. De l'aveu même d'Ingarden, ces réflexions ne faisaient « que montrer le chemin ». Les bases posées et qu'il proposait comme préalables d'une réflexion sur les œuvres musicales apparaissent d'une actualité brûlante concernant le débat qui sous-tend, depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le projet esthétique de la musique électronique.

---

<sup>27</sup> P. BOULEZ, *Relevés d'Apprenti*, « À la limite du pays fertile ».



## Bibliographie

- BOULEZ, P., « À la limite du pays fertile », in : *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966
- DAHLHAUS, C., « Sur la phénoménologie de la musique », trad. P. Lang, in : *Annales de phénoménologie* n°12 (2013)
- INGARDEN, R., *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, trad. D. Smoje, Paris, Christian Bourgois, 1989
- INGARDEN, R., *L'Œuvre d'art littéraire*, trad. Ph. Secrétan, N. Lüchinger, B. Schwegler, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983
- LANG, P., « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », in : *Annales de phénoménologie* n°7 (2008)
- PRADELLE, D., « Y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable ? », in : D. Cohen-Levinas (dir.), *Musique et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2005