

Antoine Gailhanou
L3 Philosophie, parcours musique

Année 2015/2016



UNIVERSITÉ DE NANTES

PHÉNOMÉNOLOGIE ET ONTOLOGIE D'UNE ŒUVRE MUSICALE
DANS LE CHAPITRE XIII, « SUR LA PHÉNOMÉNOLOGIE
DE LA MUSIQUE », DE *L'ESTHÉTIQUE DE LA MUSIQUE*
DE CARL DAHLHAUS

*Dans le cadre du séminaire «Phénoménologie de la musique »,
sous la direction de Patrick Lang.*

I – Introduction

a) Le contexte

Carl DAHLHAUS (1928-1989) a écrit presque exclusivement sur la musique. Musicologue et philosophe de la musique allemand, il est spécialiste de Wagner et du romantisme en général (voir son célèbre *L'Idée de la musique absolue*). Sa *Musikästhetik* est son premier ouvrage majeur. Il l'écrit en 1967, soit à 39 ans, alors qu'il vient de passer son habilitation, et d'obtenir la chaire d'histoire de musique à l'université technique de Berlin. Le livre n'est pas très long : son but est de passer en revue l'esthétique musicale de son temps (surtout allemande), et prendre position dans le débat, afin d'offrir à la fois une introduction générale à l'esthétique de la musique, ainsi qu'une théorie féconde. On retrouve cette méthode à l'œuvre dans l'article même.

b) L'article

Le texte en question est le chapitre XIII de la *Musikästhetik*, avant-dernier chapitre de l'ouvrage. Le titre peut être lu comme ayant un double sens : à la fois descriptif et performatif. Il décrit la phénoménologie de la musique jusqu'alors, discute de certaines thèses, mais son but est aussi de proposer une phénoménologie de la musique, c'est-à-dire décrire la musique telle qu'elle est reçue, et essayer de trouver ce qui la fonde. En quelque sorte, il en cherche les conditions de possibilité phénoménologiques.

Sa manière de progresser est très précise : le chapitre est divisé en 4 parties. Le texte est problématisé, à chaque paragraphe une idée est exposée d'une manière claire et rigoureuse. Mais il est aussi très ramassé, et il nous faudra parfois mettre en évidence les enjeux des thèses discutées. À chaque partie, l'objectif sera d'examiner une thèse d'esthétique, la discuter, et tenter de mieux comprendre la musique, comment elle nous apparaît. On trouve assez peu d'exemples musicaux, puisque le but est de parler de la musique de la manière la plus générale qui soit, et d'examiner les traits communs à toute musique qui nous apparaît comme telle.

II – Le temps musical

Le texte s'ouvre sur une citation très célèbre d'AUGUSTIN, tirée des *Confessions*¹, concernant le temps. Tout le début du chapitre sera en effet consacré au temps lui-même, et ce pour une raison simple : **la musique est « l'art du temps par excellence »**, dit-il en citant la musicologue française Gisèle BRELET (dans un ouvrage au titre significatif : *Le Temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*). On remarquera cela tout au long de l'article : avant de manipuler les sons, la musique manipule le temps, ou du moins, elle ne peut manipuler les sons que temporellement. On voit ainsi que, d'emblée, DAHLHAUS reprend à son compte une thèse qui est déjà forte, même si elle peut sembler triviale de prime abord. Il s'agira de comprendre par la suite ce que cela veut dire pour la musique que d'être art du temps, et comprendre ce que peut être le temps musical.

Poursuivons : si la musique est l'art du temps par excellence, il nous faut donc résoudre les problèmes liés au temps, montrés par AUGUSTIN, afin de comprendre la musique. L'important sera d'abord de comprendre ce qu'est le présent. DAHLHAUS présente ainsi une aporie : d'un côté, on peut faire du présent un néant, une limite qui « disparaît dans son apparaître », ne laissant qu'un flux temporel constant et inexorable. Le présent ne serait qu'une limite, sans réalité, dont la seule fonction serait de délimiter le passé du futur. On voit que cette solution est problématique pour la musique : le temps semble toujours nous échapper, comment pourrions-nous le contrôler par la musique ? Mais la solution inverse est tout aussi problématique : seul le présent existe, « entre le ne-plus et le pas-encore », mais alors ce sont le passé et l'avenir qui perdent toute effectivité ontologique. HUSSERL permet de sortir de cette aporie, par une idée permettant de penser un temps avec un vrai poids ontologique. DAHLHAUS reprend cette thèse.

Cette solution a déjà été présentée dans la deuxième séance de ce séminaire². Elle repose sur l'idée de ne plus faire du présent un simple instant, mais un trajet. La principale caractéristique du trajet est sa cohérence : il est vécu comme tel. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de coupure : le présent n'est pas un instant, mais un moment, avec une certaine durée, et une cohérence. Lorsque cette cohérence est brisée (par un événement extérieur, ou une cessation de notre attention), un autre moment, un autre présent commence, et le moment d'avant devient passé. Nous en retiendrons que ce qui fonde ce moment présent, c'est qu'il est « visé

1 AUGUSTIN, *Confessions*, XI, XIV, 17

2 Deuxième séance du séminaire, portant sur les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* d'Edmund HUSSERL

dans un seul ensemble d'appréhension » (HUSSERL) : le présent est fondé comme tel d'une façon à la fois passive et active. C'est la cohérence du moment qui le fait durer comme présent, mais aussi notre attention. On voit déjà que HUSSERL prenait l'exemple d'une mélodie pour clarifier ce qui peut être dit quelque chose de présent, montrant dès lors que la musique a un rapport particulier au temps. Plus loin, DAHLHAUS distingue la mélodie d'une « figure temporelle » comprise en termes psychologiques : la phénoménologie n'est pas psychologie, et cette dernière ne saurait rendre compte de la musique même, mais seulement de la perception que l'on en a (qu'il faut donc clairement distinguer de l'apparition et de la visée, qui dépassent la perception passive).

Il faut ensuite raffiner cette position : nous avons notre temps présent, qui dure tant qu'une certaine cohérence est maintenue dans notre visée ; ce qui n'est plus visé est passé (et peut être visé sur le mode du souvenir), et ce qui le sera est le futur (visé sur le mode de l'anticipation). DAHLHAUS s'appuie ensuite sur les thèses d'Henri BERGSON pour distinguer entre deux temps présents : le temps durée et le temps espace³. Le premier n'est pas homogène : il passe plus ou moins vite, selon notre attention. C'est notre première expérience du temps, avant celle du temps espace, qui lui se déroule de manière uniforme et mesurable, c'est-à-dire partageable et divisible. DAHLHAUS insiste pour dire que **ces deux aspects ne sont pas distinguables en musique**, ils sont « liés par interaction ». Si dans l'expérience commune, le temps durée est donné avant le temps espace, aucun des deux n'a une telle primauté dans la musique. DAHLHAUS refuse la thèse selon laquelle la musique est la « forme d'apparition » du temps durée : la création musicale se fonde aussi sur le temps espace. Et ce tout simplement parce que, pour vivre le temps durée comme configuré par le musicien, il faut présupposer le temps espace, fond sur lequel se font ces « dilatations et compressions » du temps durée. Mais dans l'autre sens, ce temps espace n'est qu'une abstraction du temps vécu. Les deux sont « efficaces dans la musique », en tant que « canevas temporel et en tant que mouvement ». Le temps espace est tout simplement la pulsation, la mesure, ou le rythme fondamental (pour le chant grégorien), sur lequel se fonde le rythme à proprement parler, celui de la mélodie, c'est-à-dire du mouvement musical. Pour avoir un rythme en mouvement, il faut quelque chose de fixe.

Notre temps musical est fondé, mais il faut encore mieux le déterminer : à quel niveau se situe ce temps ? La musique se déroule-t-elle dans ce temps, ou bien ce temps est-il inclus dans la

3 Voir par exemple Henri BERGSON, *L'Évolution créatrice*, chapitre IV, Paris, PUF, 2009

musique ? Ces expressions sont entre guillemets chez DAHLHAUS, on ne cherche bien sûr pas un espace réel du temps. Ce que l'on cherche à savoir, c'est si toute musique se situe dans le temps, en y étant soumise, ou si elle n'est pas plutôt une configuration de ce temps, qu'elle intégrerait donc comme moment de l'œuvre. La réponse de DAHLHAUS est ici intéressante : **les deux réponses sont valables, tout dépend de ce que l'on entend par musique**. Parle-t-on de l'œuvre musicale, que l'on reconnaît à travers ses différentes interprétations, et que l'on peut noter sur une partition ? Ou bien parle-t-on de l'exécution même de la musique, avec une réalité physique ? Une fois cette distinction faite, le reste coule de source : l'exécution de l'œuvre est un objet réel, et se situe donc dans le temps, et c'est pourquoi elle n'est pas répétable. Mais l'œuvre elle-même est « purement intentionnelle » (INGARDEN)⁴, et sa durée est plus ou moins fixe, elle a une extension déterminée. Et c'est parce qu'elle contient du temps en elle (cette durée) qu'elle est répétable, même si cette répétition passe par une réalisation acoustique unique. La musique a donc deux formes temporelles, qui passent l'une dans l'autre. Notre temps musical est dédoublé à nouveau.

Il convient maintenant d'intégrer le passé et l'avenir dans notre temps musical.

DAHLHAUS reprend ici encore beaucoup HUSSERL, et nous ne nous étendrons pas énormément, sa position ayant été vue auparavant dans ce séminaire. Le passé est retenu selon deux modalités : rétention, et souvenir. La première est justement ce qui permet la dilatation du présent en trajet. Nous reviendrons sur le second. Concernant le futur, c'est par la protention qu'il est visé : nous anticipons ce qui est à venir, à l'échelle de la mélodie mais aussi de l'œuvre. Les deux forment ainsi la cohérence de l'unité musicale. On notera surtout la formule « côte à côte » pour désigner les éléments retenus et protenus. Les éléments musicaux forment une continuité.

Le souvenir est ce qui vient ajouter à cette continuité musicale, **en y intégrant harmonieusement de la discontinuité** : une mélodie cohérente (formée par rétention et protention) peut revenir dans l'œuvre. Déjà apparue comme un tout, elle se détache du reste, elle n'est plus à côté des autres éléments. Mais cette continuité prend place dans la continuité musicale de l'œuvre, et vient en fait la servir, en lui apportant une cohérence par le retour ou la variation d'éléments. Cette rupture de la continuité présuppose cette continuité, mais elle permet un rappel de ce qui est trop lointain pour être en rétention, remplaçant ainsi l'auditeur dans un « environnement musical » connu. À noter qu'on pourrait placer très loin les limites

4 Roman INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, trad. D. Smoje, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 148.

de cet environnement musical : ainsi, un compositeur pourrait citer une autre œuvre, plaçant ainsi sa propre œuvre dans un environnement musical qui peut donner sens à sa musique. DAHLHAUS ne donne comme exemple que les leitmotifs de WAGNER, parfait exemple de ce jeu avec la continuité de son opéra, brisée par des brusques retours en arrière que provoquent les leitmotifs. Mais par la variante, il est possible de donner un autre sens à un motif, par exemple par ironie (un leitmotiv qui présentait des promesses, que l'on sait non tenues lors de son retour). Et dans notre cas de la citation d'une autre œuvre, on pourrait y voir la volonté de se placer comme héritier, ou de parodier, etc., le tout en se référant à une œuvre qui pourra parler à l'auditeur. À noter que l'effet sur le spectateur est le plus souvent inconscient, mais bien réel. Mais revenons-en à notre propos central : **le temps musical est à la fois continu et discontinu**. L'œuvre (et, par notre hypothèse, possiblement toute l'histoire de la musique) forme une continuité, mais sa cohérence est assurée par le retour ou la variation de motifs déjà connus, non plus retenus, mais remémorés, qui viennent donc interrompre le discours, le continuum musical. On a ainsi une succession d'éléments cohérents et continus en eux-mêmes, combinés entre eux, de motifs en thèmes, de thèmes en mouvements, de mouvements en symphonies, et de symphonies à l'œuvre entière d'un compositeur.

DAHLHAUS vient préciser ce rapport entre le thème et sa variante : comme on l'a dit, les éléments d'une mélodie se tiennent « côte à côte ». Ils sont tous là, intuitivement saisis. Mais la mélodie remémorée par son retour n'est pas intuitivement présente à l'esprit, elle n'est pas à côté de sa variante. Seule la variante est saisie intuitivement, et c'est à travers elle que le modèle est saisi, de manière « plus pâle » dit DAHLHAUS, à tel point qu'on a plus à l'esprit la ressemblance de la variante avec son modèle que le modèle lui-même. « Qu'il y ait là une relation s'impose d'avantage que le contenu de la relation ». La variante nous ramène dans le passé, mais elle est jouée au présent. Le modèle n'est saisi que sur le mode de la ressemblance, et non pas par lui-même. Cela semble évident : lorsqu'un thème est repris, on n'entend pas deux thèmes à la fois, le modèle et sa reprise, mais bien uniquement la reprise. Pourtant, le modèle est toujours là, quelque part, mais n'est pas saisi intuitivement : il est saisi sur le mode du souvenir. Ceci permet de mieux comprendre la discontinuité du temps musical : « les temps sont imbriqués entre eux », le passé fait irruption dans le présent, et vient lui ajouter une couleur différente. On ne compare pas actuellement le thème et son modèle comme s'ils apparaissaient tous les deux : on reconnaît quelque chose de familier dans ce que l'on entend. La musique mêle présent et passé.

III – La forme musicale

« La musique est figurative tout en ne l'étant pas ». Phrase intéressante et riche, et qui présente un élément déjà entraperçu et qui prendra de l'importance : l'aspect paradoxal de la musique. Et c'est bien ce que va dire la suite de cette partie : la musique a une forme, mais cette forme n'a rien à voir avec une forme spatiale, géométrique. Elle est pourtant bien saisie comme un tout. Et plus encore : elle est saisie comme un tout **dès la première note**. DAHLHAUS exclut ainsi de la musique le « chant primitif », sans but, et sans réelle fin. Il « prend fin, mais ne se conclut pas ». On retrouve là un point important de DAHLHAUS : **la musique est rationnelle, et en cela construite, compréhensible**. On parle bien d'œuvres d'art. Tout auditeur, lorsqu'il entend une œuvre musicale, attend une « unité du multiple ». La première partie a déjà permis d'étudier comment peut se faire cette unité du multiple, par rétention, protention et ressouvenir. Ceci permet de former des motifs, des thèmes, et ainsi de suite. Mais il ajoute un autre élément : « le tout d'une œuvre, fût-elle inconnue, est toujours déjà présupposé par un auditeur habitué à de la musique d'art ». À partir du moment où l'auditeur sait qu'il va entendre une œuvre d'art (c'est cela que sait reconnaître l'auditeur habitué : l'art, c'est-à-dire la rationalité), il sait *par conséquent* que chaque détail sera connecté aux autres, prenant place dans un tout cohérent.

On pourrait ici retrouver la position de Simmel, vue précédemment dans ce séminaire : chaque élément est présupposé par ce qui suit, et ce qui suit est présupposé par ce qui le précède, dans un réseau de légalité. Mais l'important ici est que ce réseau même est attendu par l'auditeur. Cette attente est « vide ou faiblement déterminée ». Nous savons que nous aurons affaire à un tout, mais nous en ignorons les détails, la façon dont ce tout sera réalisé. DAHLHAUS précise bien que l'on ne parle pas d'un substrat déjà là, comme dans le cas d'un objet réel : rien ne nous est donné. Pourtant, il est bien question de déterminer de plus en plus le tout de l'œuvre musicale, attendu comme tel. Si quelque chose est déterminé au fur et à mesure que la pièce avance, montrant comment tout se coordonne dans une unité, ce tout ne peut être l'exécution musicale elle-même, puisqu'elle n'est pas encore donnée. La solution de DAHLHAUS est ainsi très fine : **ce tout anticipé est un analogon du tout de l'œuvre musicale**. Cet *analogon* peut être plus ou moins déterminé, c'est-à-dire que notre anticipation de ce qui va suivre est plus ou moins déterminée. Elle peut même l'être encore plus selon le titre donné à l'œuvre (DAHLHAUS donne les exemples de la forme-sonate et du rondo, indiquant le type d'œuvre auquel on aura affaire, mais cela peut aussi indiquer un programme, une

atmosphère...). Notre expérience d'auditeur peut aussi nous permettre de connaître certaines façons de faire, le style d'un compositeur, et d'autres paramètres pouvant amener à nous faire un « système de référence pré-tracé », avec lequel pourra peut-être jouer le compositeur. Mais nous formons toujours, même à la première écoute, un *analogon* de ce genre.

Ainsi, l'œuvre musicale n'est pas un « pot-pourri », mais bien un ensemble cohérent : chaque détail prend place dans l'ensemble. L'auteur parle d'un « intérêt esthétique » : selon que nous sommes intéressés, que nous anticipons plus ou moins, nous formons déjà une œuvre en nous-mêmes, et chaque détail que nous entendons est compris comme partie de ce tout. D'où il se conclut logiquement que cet intérêt « a des effets sur l'expérience du singulier ». DAHLHAUS ne dit rien de la valeur que peut avoir cet *analogon*, mais cette indication amène à penser que nous jugeons l'œuvre en partie sur son rapport à l'*analogon* formé en nous, par l'anticipation, et nous jugeons chaque détail comme « fonction » du tout. Mais l'objectif de DAHLHAUS n'est pas de parler du jugement esthétique, du sujet ; on étudie ici la musique même, et le sujet n'est apparu ici qu'en tant qu'affectant la musique même, par l'expérience qu'il en a.

IV – Le mouvement (et l'espace) musical

Dahlhaus va ici examiner l'idée selon laquelle la musique est « mouvement sonore ». Son but ne sera pas de remettre en cause ce terme, mais de lui donner un sens différent que celui que donnent ceux qu'il appelle « énergéticiens »⁵, représentés surtout par Ernst KURTH⁶. Sa redéfinition passera par un moyen déjà effleuré plus haut : pour être en mouvement, la musique doit être rythmique avant d'être sonore. Dahlhaus ne peut nier l'expérience d'un mouvement s'imposant parfois à l'écoute, mais l'analyse qu'en fait KURTH ne le satisfait pas du tout : celui-ci, selon DAHLHAUS, mêle des considérations phénoménologiques à des éléments métaphysiques, métaphoriques et physiques, entraînant une certaine confusion, et un langage « troublant et anesthésiant ». Pour les énergéticiens, qui prennent leur source chez SCHOPENHAUER, le principe actif de ce mouvement de la musique serait une chose appelée « volonté », « force »... Une énergie cachée, mettant en mouvement les sons, et qui serait ainsi

5 Terme qu'il reprend à Rudolf SCHÄFKE, dans *Linéaments de l'histoire de l'esthétique musicale*, Berlin, Max Hesse, 1934, p. 394.

6 Ernst KURTH, *Fondements du contrepoint linéaire. Introduction au style et à la technique de la polyphonie mélodique de Bach*, Berne, Max Drechsel, 1917

l'essence de la musique. Une telle théorie semble étrange, mais aussi séduisante, et la réfuter ne sera pas facile. Il s'agira, pour DAHLHAUS, de renverser l'espace des sons tel que conçu jusque là, en pointant tout d'abord ses difficultés qui se présentent lorsqu'on suit la voie de KURTH.

Cet espace est bien sûr métaphorique, ce n'est pas l'espace physique réel, des vibrations sonores, et il n'a rien à voir non plus avec les images spatiales que l'auditeur peut former en son esprit à l'écoute d'une œuvre. DAHLHAUS insiste d'ailleurs sur le fait que cette analogie de la musique avec un espace est contingente : parler de distances entre les sons et du rythme comme d'une autre dimension de cet espace ne va pas de soi. Cela repose bien sur une réalité du vécu musical, mais le fait de mettre en avant cette partie du vécu par rapport à d'autres, bien qu'il ne soit sans doute pas sans raison, reste tout à fait conventionnel et contingent. On peut très bien vivre aigu et grave non plus comme haut et bas, mais comme clair et obscur, ou pointu et lourd. Et ils ont en effet été désignés comme tels dans l'histoire de la musique. C'est par la notation que les distances se sont imposées sur ces autres représentations, sans doute parce qu'elles sont plus facilement représentables. Mais il aurait pu en être autrement.

DAHLHAUS a une objection qui nous semble cruciale : pour parler de mouvement musical, il faut un substrat de ce mouvement. Or, la musique semble manquer d'un tel substrat. Dahlhaus présente deux réponses opposées, toutes deux insuffisantes : la première, que l'on peut appeler réponse naïve, donne le son comme substrat de ce mouvement. Mais cela ne tient pas : ce sont différents sons qui se succèdent, en musique. Lorsque deux notes d'une mélodie sont jouées, ce n'est pas le même son qui se déplace. DAHLHAUS parle de relève : chaque son succède au précédent, tout en l'intégrant dans un même processus, en le dépassant. Mais on a bien une succession de sons. Il nous faut chercher ailleurs ce qui demeure dans cette succession de sons. Mais l'autre solution, nommons-la solution énergétique (celle de KURTH), ne fonctionne pas non plus : nous l'avons dit plus haut, elle consiste à hypostasier une hypothétique énergie, qui mettrait l'œuvre en mouvement, et serait donc le vrai substrat de la musique. Faire de cette énergie une chose, dit DAHLHAUS, c'est « dégrader les sons en simples points transitoires » : la musique ne serait plus que cette énergie, et non plus les sons. Au-delà de l'aspect arbitraire de cette hypostase, elle ne peut même pas réellement rendre compte de l'aspect sonore de la musique, qui devient dès lors secondaire.

Mais comment sortir d'une telle alternative ? Comment peut-on encore parler d'un espace des sons ? La réponse de DAHLHAUS est forte : il ne faut pas chercher de substrat à ce mouvement de la musique, la musique est ce mouvement. Mais pour penser la musique ainsi, il faut cesser de partir de la mélodie, des hauteurs de sons. Le « moment premier » de la musique, ce qui fait que l'on a de la musique, et donc une impression de mouvement, c'est le **rythme**. Et l'argument pour soutenir cette idée est très simple : on peut avoir une musique sans mélodie, mais on ne peut avoir de musique sans rythme. Ce qui montre bien que la mélodie est seconde par rapport au rythme, dans la structure phénoménologique de la musique. Ainsi, dans notre espace sonore, c'est bien le rythme qui est la dimension première. Il est la dimension horizontale de la musique, et l'aspect mélodico-harmonique en est la dimension verticale, **dépendante de la dimension horizontale**.

Ainsi, l'impression de mouvement dans la musique s'explique bien plus simplement, une fois le primat revenu au rythme. Nul besoin d'avoir recours à des idées métaphysiques qui semblaient hors de propos. On comprend même mieux l'impression de distance entre les hauteurs de sons, lorsqu'ils dépendent du rythme. Et c'est là le dernier argument de cette partie, pour la prééminence du rythme comme moment fondateur de la musique : pour que l'on ait cette impression de distance entre les sons, cette distance doit aussi se faire rythmiquement. C'est-à-dire que deux sons joués simultanément ne donnent aucune impression de distance : on a presque l'impression d'entendre un seul son. L'impression de distance est pratiquement effacée. La distance verticale entre les sons présuppose la distance horizontale, rythmique. L'hypothèse de la primauté du rythme vient ainsi expliquer un phénomène jusque là difficilement explicable. DAHLHAUS en conclut que **dans l'espace des sons, le mouvement vient avant cet espace**. Le moment rythmique met en mouvement les sons, et c'est dans ce mouvement que se crée un espace des sons. C'est ainsi que la musique est déjà substrat de son mouvement, par le rythme. La distance sonore ne vient que lorsqu'on a du rythme, car l'espace des sons vient après le mouvement rythmique.

On remarquera au passage que DAHLHAUS ne veut pas dire, comme le fait le psychologue Géza RÉVÉSZ⁷, que la distance verticale entre les sons est totalement abolie lorsque deux notes sont jouées simultanément. Et, suivant son hypothèse, cette non-disparition de l'espace des sons veut donc dire que même dans un intervalle harmonique subsiste une part de rythme. Et en effet, cela est parfaitement cohérent, puisque cet intervalle

7 G. RÉVÉSZ, *Introduction à la psychologie de la musique*, Berne, Francke, 1946, pp. 76-78.

est nécessairement joué temporellement, il a un début et une fin. Cela indique un aspect important de cette double dimension de la musique : si le rythme est le moment fondateur de la musique, ses deux dimensions sont inséparables.

V – L'ontologie de l'œuvre musicale

Dahlhaus consacre cette dernière partie à contester la thèse de Roman INGARDEN selon laquelle la musique est constituée d'une seule « strate » (terme qu'il nous faut expliciter) alors que la littérature en comporte plusieurs (au moins trois). On verra que la réponse de DAHLHAUS est très paradoxale : il s'agira de contester la pertinence du terme de « strate » pour parler de la musique, mais aussi de dire que la musique en comporte plusieurs. La richesse de ce paradoxe sera examinée en conclusion. Commençons tout d'abord par examiner les enjeux de la thèse d'INGARDEN.

Dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, Roman INGARDEN reproche à Nicolai HARTMANN d'appliquer sa propre théorie des « strates » à la musique, alors qu'INGARDEN la limitait à la littérature⁸. Il soutient qu'attribuer plusieurs strates à la musique, c'est détruire sa cohérence et son unité supérieures par rapport à la littérature. « L'œuvre musicale est *monolithe* », il n'y a qu'une seule « strate ». En effet, pour qu'on puisse parler de strates, INGARDEN donne quatre critères nécessaires et suffisants, que Dahlhaus ramène à trois (ce qui n'influe en rien sur la pertinence de sa critique).

Ces trois critères sont : a) celui de l'hétérogénéité d'une strate vis-à-vis d'une autre, b) celui de la généralité des éléments d'une strate (la généralité de ces éléments dépasse l'œuvre seule, et porte sur toute œuvre musicale, ou littéraire), et c) celui de la continuité de chaque strate en soi (permettant leur combinaison).

INGARDEN distingue ainsi trois strates en littérature : le libellé (les mots), la signification intrinsèque du mot, et l'objet auquel il renvoie extrinsèquement. Mais la musique ne peut prétendre à une telle distinction, elle ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même. **Ce qui est en jeu ici, c'est la possibilité d'analyser et interpréter l'œuvre musicale, sa rationalité** : la musique ne signifiant rien, elle est « monolithe », cohérence ultime, mais dépourvue d'aspérités.

8 Pour INGARDEN, voir *op. cit.*, pp. 77-79, et pour HARTMANN, *Le problème de l'être spirituel. Recherches sur la fondation de la philosophie de l'histoire et des sciences de l'esprit*, Berlin et Leipzig, De Gruyter, 1933, p. 371.

On ne peut distinguer l'œuvre écrite et l'œuvre jouée comme étant deux strates de l'œuvre musicale, car, pour INGARDEN, l'exécution de l'œuvre n'appartient pas à l'œuvre même. DAHLHAUS accepte cette distinction, qui semble cohérente avec ce qui a été dit : il traite bien de l'œuvre elle-même, unique à travers ses exécutions. Qu'importe que cette musique soit notée ou non, nous parlons d'une œuvre subsistant au-delà de ses exécutions singulières (quand bien même elle n'existerait que par elles). DAHLHAUS semble ainsi accepter la thèse d'INGARDEN selon laquelle l'œuvre musicale n'est pas un objet réel. Ou plutôt, **il semblerait que l'œuvre elle-même soit l'analogon musical vu dans la deuxième partie**, une fois déterminé par l'écoute, mais indépendant de l'exécution. On comprend ici que l'œuvre musicale est bien saisie intuitivement : elle n'est pas un objet réel, mais elle n'est pas rien pour autant.

Cependant, s'il le suit jusqu'ici, DAHLHAUS ne tire pas les mêmes conclusions qu'INGARDEN. En acceptant ces termes, on peut quand même soutenir que l'œuvre musicale comporte plusieurs strates. Il fait une telle distinction à trois niveaux : A) entre composition et forme sonore, B) entre quantité et qualité, et C) entre configuration et fonction. Examinons-les brièvement.

- A) La forme sonore est en fait l'instrumentation de l'œuvre musicale. Elle se distingue de la composition, bien que très liée à elle depuis le XVII^e et XVIII^e siècle, puisque assurée par le compositeur lui-même. Elle fait bien partie de l'œuvre même, puisqu'elle se situe en amont de l'exécution singulière, mais elle est indépendante de la composition, puisqu'on peut la modifier sans que la composition en souffre. On a donc bien hétérogénéité entre les deux niveaux, généralité (l'instrumentation et la composition valent bien pour toute la musique), et continuité (les instruments comme les hauteurs se combinent) de chacun de ces moments, qui peuvent donc être vus comme des strates.
- B) Cette distinction se fait à deux niveaux : mélodico-harmonique et rythmique. Au niveau mélodico-harmonique, la dissonance est qualité, se fondant sur l'intervalle, quantité, mais les deux sont distinguables comme deux strates.

Concernant le rythme, la distinction entre qualité et quantité est rendue manifeste par le fait qu'une même qualité peut être réalisée par des quantités différentes. Par exemple, une accentuation de début de mesure peut être rendue

par une intensification ponctuelle du son, ou bien un rythme d'une valeur plus longue. Cette hétérogénéité indique une différence qu'on pourrait dire la différence entre deux strates.

- C) La distinction porte ici sur les mêmes niveaux que B, mais concernant le niveau rythmique, DAHLHAUS indique qu'on ne peut distinguer entre qualité et fonction à l'écoute d'une œuvre. La démonstration est donc la même. Reste le niveau mélodico-harmonique : la fonction d'un accord est évidente dans le système tonal, mais reste valable dans toute échelle modale. Un accord du premier degré reste toujours un accord du premier degré. Mais même en prenant en compte son renversement, il peut avoir plusieurs configurations, réalisations, radicalement différentes lorsqu'elles sont sorties de leur contexte. Là encore, la même fonction pouvant être réalisée selon plusieurs configurations, on peut y distinguer deux strates.

Ainsi, à partir des critères mêmes d'INGARDEN, DAHLHAUS parvient à identifier plusieurs strates en musique, fournissant plusieurs éléments à analyser, sans nuire à la cohérence même de l'œuvre. Mais sa critique va plus loin : malgré cela, le terme de strates reste effectivement inadéquat en musique. Non plus parce que toute œuvre musicale est « monolithe », mais au contraire, parce qu'on peut y distinguer de manière très riche les niveaux d'analyse, qui ne peuvent ainsi se superposer comme le feraient des strates. On ne peut faire coïncider qualité et fonction en musique, puisque l'une s'étudie intrinsèquement, alors que l'autre ne peut être sortie de son contexte. Elles ne se superposent pas, elles seraient plutôt côte à côte. Ceci conduit à cette conclusion paradoxale de DAHLHAUS : « Aussi vain serait-il de vouloir compter les « strates » d'une œuvre musicale, autant il est indéniable que la thèse de la « strate unique » est erronée ». On ne peut compter les strates, mais elles sont plusieurs : serait-ce juste une impossibilité épistémique, une limite de notre capacité d'analyse ? Cela ne marche pas : vouloir faire coïncider les strates relève du non-sens. On retrouve le paradoxe vu ci-dessus : la musique est figurative tout en ne l'étant pas, elle a plusieurs strates mais parler de strate est un non-sens. DAHLHAUS cherche à tenir une position difficile : la musique est rationnelle, elle est un tout cohérent, mais son étude ne peut se faire selon des critères issus de la littérature, ou de nos impressions visuelles. Sa cohérence dépasse celle pointée par INGARDEN : elle est son propre univers, et demande à être analysée en conséquence, avec des outils propres. Cependant, cette analyse passant forcément par le langage, nous sommes ainsi

forcés à tenir des positions en apparence paradoxales, que la logique traditionnelle ne peut prendre en compte. Mais ce paradoxe n'est qu'apparent : la musique comporte en effet plusieurs niveaux d'analyse, d'appréhension esthétique, mais on ne peut parler de strates. Tout comme on peut parler de figure, de forme de la musique, sans pour autant qu'on parle de forme visuelle. La musique a son propre sens.

VI – Conclusion

Le but de cette conclusion sera de mettre en avant la cohérence générale du propos de DAHLHAUS, en pointant la progression à l'œuvre tout au long de ce chapitre : son objectif, nous l'avons dit, est de mettre en évidence la structure phénoménologique de la musique. DAHLHAUS est ainsi parti d'un présupposé fort, déterminant toute la suite de l'article : la musique est art du temps, avant d'être art des sons. C'est ce cadre-là que la suite n'a fait qu'éclairer, en montrant au passage son efficacité pour d'autres théories esthétiques. Ainsi, chaque moment vient déterminer la description de la musique, comme l'écoute vient déterminer l'*analogon* musical : elle est d'abord temps (mêlant temps durée et temps espace), puis forme, puis forme mouvement, et apparaît à la fin comme ayant une ontologie très particulière, multiple et cohérente, irréelle et objectale. DAHLHAUS peut ainsi mettre en évidence la rationalité de chaque œuvre, c'est-à-dire la cohérence de leurs éléments, et la possibilité de les étudier chacun à son tour, et dans leur connexion. Une telle étude fait alors apparaître que la musique n'a pas de signification, ne renvoie à rien d'extérieur, car la signification est le propre du langage, qui traite de la réalité. La musique ne traite pas d'objets, mais l'œuvre musicale est elle-même un objet, c'est-à-dire qu'elle nous apparaît (sous la forme spécifique d'un *analogon*, à l'occasion de son exécution acoustique). L'œuvre musicale est saisie intuitivement, mais en nous-mêmes. C'est pourquoi elle a son sens propre, invitant à la réflexion.

On comprend alors l'intérêt pour l'auteur de publier ce livre au début de sa carrière : il vient justifier et fonder toute sa démarche de musicologue, qui présuppose cette rationalité de l'œuvre musicale. Il indique bien que cette démarche sera spécifique à la musique, et devra donc se plier à ses paradoxes (liés pour la plupart à son statut ontologique particulier), ses complexités, et sa richesse. Et c'est à la phénoménologie que revient cette tâche, c'est elle qui est la plus à même d'atteindre la réalité de l'œuvre musicale.

Bibliographie :

1. Carl DAHLHAUS, « Sur la phénoménologie de la musique », *Musikästhetik*, chapitre XIII, Cologne, Hans Gerig, 1967, traduit par P. Lang dans les *Annales de phénoménologie*, volume 12 (2013).
2. Carl DAHLHAUS, *L'Esthétique de la musique*, trad. sous la direction de J. Labia, Paris, Vrin, 2015.
3. Carl DAHLHAUS, *L'idée de la musique absolue*, trad. M. Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 1997.
4. Roman INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, trad. D. Smoje, Paris, Christian Bourgois, 1989.
5. Edmund HUSSERL, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. H. Dussort, Paris, PUF, 1964.
6. Gisèle BRELET, *Le Temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris, PUF, 1949.
7. Henri BERGSON, *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, 2009.
8. Francis WOLFF, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015 (livre qui nous a permis certaines clarifications concernant le sens de la musique, et la place du rythme).