

Faire *nôtres* les gestes de l'œuvre. Au delà du parallélisme analytique de la musique avec le langage

Antonia Soulez

Université Paris 8, Vincennes-Saint Denis
antonia.soulez2@gmail.com

Abstract By questioning the social character of 'We' from the outset, our goal is to explain the various ways in which it manifests itself through the language games for Wittgenstein, to whom Vincent Descombes (1996) owes what he calls «the objective spirit». How this 'objectivity' combines with the expressiveness of the work of art is now the point I want to elucidate. What becomes in this articulation the subjectivity of the subject of listening? I propose here to answer this question by confronting some aspects of two heterogeneous traditions on the relationship between 'We' and sound in Adorno and Wittgenstein, which encourage us to reflect on the articulation between music and society. On the one hand, Wittgenstein (1967: §173) says that a whole world stands in one little (musical) sentence, on the other hand Adorno (1959) states that «Every sound says 'we'». In my view, these statements, which do not take 'We' in the same sense, converge at the crucial point where the integration of the forms of the musical work by a listening subject into the sound material takes place, so that the problem is less to identify who is 'We' (Adorno's line), than to go deeper into the process of making both objective and expressive (in a sense to be re-defined) the forms of the musical work so that they become 'ours'. So what status should be attributed to the pronoun 'We', given the aesthetic priority of the act of 'making ours'?

Keywords: Adorno, Wittgenstein, We, Music, Expressiveness

Invited paper.

0. Quelques points en préambule

Dans mon séminaire sur 'Nous'¹ en musique que la pandémie du coronavirus a interrompu cette année, j'ai abordé la question de l'institutionnalité du langage à la suite de la thématique 'Grammaire, langage institution' (thème des deux années passées). Le sens de cette 'institutionnalité' resté en suspend, a été repris à travers la critique par Vincent Descombes de « l'esprit objectif » selon Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*. Dans *Les institutions du sens*, Descombes rectifie le mot « objectif » en rappelant qu'il ne signifie pas, comme chez le phénoménologue, 'objectivé' après une opération de soustraction de tout ce qui reste subjectif. D'emblée, l'esprit objectif est « la présence du social dans l'esprit de chacun » (Descombes 1996: 289). Il apparaît ainsi

¹ *Nous, esprit objectif à l'épreuve de l'art*, Collège International de Philosophie, Paris, <https://www.ciph.org/spip.php?page=activite-detail&idevt=986>

que 'Nous' s'établit à travers les signes du langage dès l'échange dans la cité. Partant du social, son statut est d'effectivité, non d'affectivité. Nous interrogeant cependant sur le caractère d'emblée social de 'nous', notre but est d'expliciter diverses manières dont il se manifeste à travers les jeux de langage pour Wittgenstein dont Descombes dit tirer « l'esprit objectif ».

Comment cette « objectivité » se conjugue avec l'expressivité de l'œuvre d'art est maintenant le point que je veux élucider. Que devient dans cette articulation la subjectivité du sujet de l'écoute ? Je me propose ici de répondre à cette question en confrontant quelques aspects de deux traditions hétérogènes sur le rapport entre 'Nous' et le son chez Adorno et Wittgenstein qui engagent à réfléchir sur l'articulation entre musique et société. Quand Wittgenstein dit que « tout un monde se tient dans une petite phrase (musicale) » (Wittgenstein 1967: § 173), Adorno (1959, ch. 1) de son côté déclare que « Chaque son dit 'nous' ». A mes yeux, ces déclarations qui ne prennent pas 'Nous' au même sens, convergent au point crucial où s'opère l'intégration des formes de l'œuvre musicale par un sujet écoutant par rapport au matériau sonore en sorte que le problème est moins d'identifier *qui* est 'Nous' (comme Adorno s'entête à le faire), que d'approfondir le processus consistant à *faire 'nôtres'* les formes à la fois objectives et expressives (en un sens à préciser) de l'œuvre musicale. Quel statut dès lors attribuer à ce *pronom* 'Nous', étant donné la priorité esthétique de l'acte de 'faire *nôtre*'?

1. Le sujet 'Nous' en question

Il s'avère que 'Nous' agents d'une praxis, ne se constitue pas d'une pièce, en une fois. 'Nous' comme supports de relations d'appartenance, procède par variations selon les contextes dans lesquels il est amené à se déployer. Dans le champ de l'art, en particulier de la musique, 'Nous' connaît différents états, instables, fluents. Quand Wittgenstein dans cette *Fiche* que je viens de citer déclare que (l'on dit que) « tout un monde est contenu dans une petite phrase musicale », il veut mettre en évidence que ce n'est pas une réalité donnée, mais une projection aspectuelle qui varie selon les situations et qui articule ce « monde », notamment la culture, à la petite phrase et retour. Dans ce rapport du Tout à la partie, la réflexivité n'est pas dialectique comme chez Adorno. L'aspectualité rappelle l'argument du miroir dans lequel le monde projette ses articulations. Wittgenstein le dit encore de la grammaire. Ces projections sont multiples, contingentes, relatives à un cadre. Mais le sens n'est pas celui, exposé à une critique idéologique, dans lequel la musique romantique par exemple est dite par Adorno refléter la société bourgeoise et ses distorsions.

L'approfondissement du traitement de 'Nous' selon les conditions dans lesquelles ce pluriel est employé, montre que 'Nous' peut être beaucoup de choses, du couple à celui d'une communauté close, enfermée, et même plus largement, un 'Nous', d'extension vaste dont se distinguent 'eux', tous les autres que nous. Les textes de Kafka *Recherches d'un chien, La synagogue, La cantatrice des souris, ...* sont une bonne illustration du statut solipsiste extrême qui s'applique à nous réunissant plusieurs 'Je'. Hilary Putnam, à propos du relativisme in *Renewing Philosophy* (1992), montre par la lecture qu'il propose du § 519 de la *Certitude* qu'il s'agit d'un état insuffisant de 'Nous' à savoir d'une variante qui nous fait retomber dans les ornières du solipsisme en première personne dénoncé dans le *Tractatus*. Ce 'Nous' communautaire n'accède pas au collectif de dimension sociale. La musique est 'notre musique' dans le confinement qui exclut qu'elle s'adresse à un public plus large, à vocation universelle.

Dans ces conditions, nous n'avons pas affaire à une véritable collectivité sociale mais plutôt à une pluralisation de moi. Moi reste le terme d'un pôle référentiel auquel revient 'Nous'. *Mon* monde, et même par extension *notre* monde, désigne cette privatisation de la

culture loin du collectif véritablement social. Le ‘Nous’ pluriel de moi est du ressort de la communauté. Le ‘Nous’ d’une collectivité sociale lui regarde vers une forme de socialité irréductible à un groupe clos d’individus.

1.1. D’un Nous à l’autre, différents degrés

Si l’on figure sur un diagramme la gamme des emplois de ‘Nous’, nous voyons à l’autre bout différents états du ‘Nous’, allant jusqu’à un ‘Nous’ dilué jusqu’au grand nombre, diffus, nuageux, ne connaissant aucune frontière, proche de ce que Wittgenstein appelle avec les mots de Nietzsche la « horde » dans un passage du *Big Typescript* (2000) de 1933 (cf. plus bas). La « horde » synonyme d’esprit grégaire par où l’influence se fraie un passage jusqu’à détériorer tout ce qu’elle touche nous découvre ce que devient le sens par « contagion ». Le « sens s’attrape » en effet comme l’écrit Merleau-Ponty de l’expression « grésil » pour dire, mais en bonne part, que ce n’est pas en consultant le dictionnaire que nous en comprenons la signification, mais en l’entendant utilisée par d’autres dans des contextes semblables. La « masse » est ce corps difforme que « nous » formons par amalgame. Nos affects se communiquent comme traînée de poudre. Nous prenons la couleur des autres sans avoir une vue claire des choses. Elle serait ainsi l’ennemie de l’esprit de distinction, inapte à la critique du langage que Wittgenstein recommande après Fritz Mauthner.

Le langage est deux choses, selon le versant où on le considère : soit il marque que nous sommes enclins au consensus non critique venant de ce phénomène de parler sous influence, et il devient alors la source des confusions grammaticales dont il s’agit de nous libérer, d’après Wittgenstein en 1933. Soit, en un sens important, le langage est celui qui demeure préservé en nous protégeant contre cette inclination. Il s’agit alors plutôt du langage que ‘nous’ parlons pour nous faire comprendre d’autrui, et non de quelques uns. Le nous de l’usage ordinaire est celui-là, rendu à sa quotidienneté articulée aux formes de vie qui cherche à nous rendre intelligibles aux autres quand nous nous adressons à eux. A ce point, le ‘Nous’ en question en est un qui, de par sa *responsabilité*, a à charge de maîtriser la signification en la mettant à l’abri de ce que j’appelle « l’aliénation sémantique ». Plus loin au bout du continuum où figure un ‘Nous’ dilué à l’extrême, se tiendrait le phénomène de culture de masse face auquel l’art et la musique auraient à se tenir sans s’y confondre.

Face à ces deux écueils, solipsisme d’un côté et culture de masse à l’autre bout que Wittgenstein prend également pour cible, le langage ‘le nôtre’ est en position instable, collectivement vacillant entre ces deux statuts extrêmes. Cependant, la critique du langage n’opère qu’à condition de poursuivre sa tâche inlassablement. C’est une activité, jamais un état stabilisé du langage. Elle s’exerce par le langage envers lui-même. Il n’y a donc pas de troisième état du langage, mais une activité agissante et agie au long du processus de l’exercice de la parole dans l’espace public, un travail sur le modèle du travail sur soi. La justesse des mots se conquiert par la remise droit de l’usage ajusté à ce que les mots servent à dire. S’agissant de la musique, Wittgenstein n’est pas loin de faire valoir des critères semblables lorsque par exemple il dit que la musique doit se garder d’un usage irrationnel des altérations qui en feraient une mixture arbitraire de sons.

Ce ‘nous’ éthique rejoint celui de la « conscience des mots » auquel invite Elias Canetti (1984) dans ses considérations sur Karl Kraus. Karl Kraus gardien rigoureux de la langue, qu’Elias Canetti appelait un « verdictomane », surveillait à la lettre près tout ce qui pouvait porter un coup à la langue, non la langue des puristes, mais la langue de l’oreille acoustique de l’écrivain auquel il incombe de la garder sauve. D’où la nécessité de protéger la langue contre les errements de la communication en particulier journalistique comme a tenté de le faire le grand Kraus. Le mot de « gardien » n’est donc pas trop fort pour caractériser ce combat requérant vigilance et capacité de s’indigner sur le tort

infligé à la langue, considérée dès lors comme un membre corporel susceptible de souffrir et de dégénérer. Kraus cet homme obsessionnellement attentif à la « littéralité » et apte à s'indigner a ainsi caractérisé ce qu'il convient de comprendre par l'aliénation sémantique générée par le mésusage du langage dans l'espace public où il en va de l'usage intelligible des mots qu'on se doit les uns vis à vis des autres. Ainsi, intelligibilité du langage rime avec justice politique.

N'oublions pas que noms et lois ont partie liée depuis l'antiquité. Peut-être que Wittgenstein qui a lu Karl Bühler, lecteur lui-même du *Cratyle* de Platon, a cherché lui aussi à placer dans cette articulation entre justesse du langage et justice politique, l'essentiel de sa pensée quoique dans les termes d'une réflexion d'époque sur la critique du langage propre à Vienne. Wittgenstein partageait-il le militantisme sémantique de Kraus ? Rien n'est moins sûr. Il partageait cependant la fonction critique de ce combattant engagé dans la lutte contre ce que j'appelle depuis quelque temps « l'aliénation sémantique » en adaptant volontairement le mot marxiste d'« aliénation » au propos de l'usage des mots. En effet, cette aliénation qui fait de nous des êtres parlés plus que parlants, nous conduit jusqu'à l'état de choses déterminées pétrifiées dans un commerce de relations qui nous rendent étrangers à nous-mêmes en nous enfermant dans une situation passive où, croyant maîtriser le langage, c'est en réalité nous qui sommes maîtrisés par ce qui en nous dominant en nous rend étrangers à nous-mêmes. La signification fétichisée comme peut l'être une marchandise, finit par exercer une emprise sur nous telle que nous l'auréolons d'un pouvoir quasi magique. L'aliénation ainsi comprise a donc sa source dans un processus de réification de nature également sémantique dont on peut dire qu'elle est la version langagière de la réification au sens marxiste venue de Lukacs, qui s'applique à l'effet de la marchandisation de l'œuvre d'art. Le propos acquiert alors une consonance politique.

2. Qu'est-ce alors qui fait obstacle à la constitution d'un 'nous' comme collectif de caractère social? Le cas de l'art

Entre ces extrêmes allant de moi à la masse, Wittgenstein explore le 'nous' de l'art, un nom participatif qui peut être enfermé comme dans un salon de musique, ou ouvert comme dans la ville et ses échanges. La critique du contenu émotionnel de la musique n'est pas qu'une grammaire selon laquelle il est incorrect de dire que la musique « exprime une émotion » ou un sentiment. Si cet argument hanslickien vise Tolstoy, il dit aussi autre chose. L'émotion est dangereuse du fait de réussir à faire lien entre plusieurs participants à une musique par exemple, mais un lien faux. La critique grammaticale devient alors politique. La musique génératrice d'émotion nous lie en une fausse communauté en produisant en nous une pseudo participation à la même chose, une mélodie par exemple qui nous rattacherait à une nation ou à un peuple. L'émotion peut alimenter le commerce, du fait de l'inflation de la part émotionnelle en notre être. Il en résulte une complaisance narcissique suspecte au cœur-même d'une jouissance intime. Le pathos devient un bénéfice dont le commerce de l'art se repaît. Cette analyse est adorniennne mais Wittgenstein n'est pas loin de la partager. En effet, rejetant comme erronée la théorie de Tolstoy selon laquelle le contenu de la musique serait émotionnel dans une *Remarque Mêlée* (1970) de 1947, Wittgenstein dit aussi que l'émotion ne fait pas un 'Nous' véritablement social. Emotionnellement, il n'est pas vrai de dire que « tout un monde se tient dans une petite phrase ». En tous cas, ce n'est pas le « monde » auquel on voudrait penser.

Une mélodie bien connue entendue depuis l'enfance, répétée en famille, chantée en chœur à l'école ou dans quelque chorale, est propre à souder des personnes par leurs réactions affectives comme par l'effet d'une sorte de contagion esthétique qui a intéressé

Gabriel Tarde. On pourrait en tirer un idéal esthétique de société. Mais pour Wittgenstein qui ne nie pas son importance, elle ne permet pas au 'Nous' d'accéder au 'sens du Tout' dont la perte signifie en somme une menace de fragmentation du social. Nicholas Cook a bien relevé cet aspect régressif d'un partage égologiquement orienté de l'émotion. Cependant, la critique que Wittgenstein dirige contre le phénomène consistant à 'se comprendre entre soi' au sein d'un salon de musique privé rend un son anthropologique pour décrire par exemple une réaction grégaire d'approbation esthétique à une Mazurka de Chopin, affaire consensuelle de goût. Elle vise 'l'entre-soi' d'une communauté de paroisse dont les vérités sont les siennes, donc particulières.

Sous la plume d'Adorno, la même partialité intéresse un groupe d'hommes sujets à l'émotion dans le partage de l'appréciation d'une pièce musicale, laquelle reflète une communauté d'intérêts qui peut échapper aux auditeurs eux-mêmes, et dont seule une approche sociologique critique peut mettre en évidence les bénéfices pour la société qui en tire profit. Le type émotionnel en musique auquel Adorno s'en prend s'énonce dès lors dans les termes d'une critique sociale. Wittgenstein ne dit rien qui dépasse la description anthropologique. Mais Adorno lui élève l'observation sociologique au rang d'une critique idéologique. Ce qui ressortit à un comportement de réactions à une image, une phrase, une musique, trouve dans l'approche sociologique du critique social, son correspondant idéologique que la 'médiation' éclaire. Ce qui manque ainsi à la description anthropologique du salon privé de musique de Wittgenstein est l'outil conceptuel proprement dialectique qu'est la médiation.

3. « Nous » dans l'art : contribution à une analyse comparée des approches de la critique de l'aliénation sémantique à travers Wittgenstein et Adorno

Le titre *De Vienne à Francfort* (Adorno, Popper 1979) est connu et laisse supposer que oui, il y a eu des points de contact sinon de rencontre entre les deux cercles ou écoles philosophiques. Un chapitre de la biographie qu'a écrite Friedrich Rothe (2003) sur Kraus expose quelques convergences. En tête de ce livre dont je mentionne le titre, figure un texte d'introduction qui est le dernier écrit d'Adorno, publié à titre posthume. Cette querelle allemande (sous-titre) oppose, dans le champ des sciences sociales en particulier Adorno et Popper. Adorno est très critique vis-à-vis de la recherche empirique représentée par les viennois, en particulier Popper qu'il assimile au positivisme viennois alors que Popper en était un dissident. En effet « empirie et théorie ne s'inscrivent pas dans le même continuum » (Adorno 1979: 61). On est ainsi invité à conclure que d'entrée, s'agissant de l'art, l'appel à comprendre l'objectivité de l'œuvre c'est-à-dire la question de son sens, tombe en dehors « de l'usage empirique dominant » (Iv: 65).

3.1. L'idée de théorie en question

L'idée de compréhension de l'objectivité de l'œuvre d'art, leitmotiv d'Adorno, n'aurait pas déplu à Wittgenstein. Cependant, Wittgenstein n'en aurait pas fait le cœur d'une « théorie esthétique ». Le mot de 'théorie' déjà serait en trop. Comme en éthique, il n'y a pas de Traité qui soit possible à ses yeux. On ne dira pas ce qui est le Beau ni en quoi consiste l'art. Même chose pour Adorno d'ailleurs. Cependant, ce n'est pas pour la même raison.

Rien que la raison de l'impossibilité de la définition de l'art pour Adorno et Wittgenstein livre la différence entre eux. Adorno dit : « La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu... » (1970: 17). La *légitimation* dit le problème de la définition en terme institutionnel. L'institution s'ingénie à recouvrir et étouffer la tension de l'art avec la

société qui fait le cœur de sa propension à dépasser les sédiments de la force productive esthétique qui le dynamise et dont il est pourtant issu.

Pour Wittgenstein, l'impossibilité de définir l'art tient à l'impertinence de l'essentialisation qui résulte de l'hypostase des substantifs. L'argument antimétaphysique est plus fidèle à Nietzsche. Le problème est grammatical et naît d'une articulation déficiente du langage avec le réel. L'institution est *ce* « réel » au dessus duquel, dans la mesure où ils planent sans attache avec lui, les mots perdent toute consistance. L'institution est un milieu d'ancrage, et non une instance de légitimation propre à dissimuler l'articulation vraie de l'art avec le social.

3.2. Autonomie et fait social

Le rapport tendu entre l'art et la société est bien une préoccupation récurrente d'Adorno. Ce sont ces antagonismes insolubles de la réalité qui se reflètent dans les œuvres d'art, dit Adorno (1970: 21), comme « problèmes immanents de leur forme ». Il y a bien chez Wittgenstein aussi une articulation-clef de l'art avec le social. Mais le viennois n'en thématise ni l'aspect dialectiquement tendu ni les symptômes sous l'emprise d'une conscience fautive.

Certes, Adorno et Wittgenstein auraient eu plus de choses à se dire si Wittgenstein n'avait pas été amalgamé au positivisme ou au mieux compris comme la figure ontologiquement négative d'une scission au cœur du positivisme. Comme Adorno, Wittgenstein a aussi sa façon de tenir ensemble art et société. Toutefois, tandis qu'il est comme Adorno sensible à l'aspiration de l'art à l'autonomie de l'œuvre tout en admettant qu'il est aussi un fait social, Wittgenstein ne problématise pas les traits antithétiques que l'art présente face à la réalité sociale. Que l'art se trouve être comme le déclare Adorno « l'antithèse sociale de la société » ne le trouble nullement. Lui échappe l'idée de réflexivité ou reproductibilité en miroir des antagonismes dans l'œuvre. Il ignore ainsi toute philosophie du soupçon à propos de l'art. L'art, la musique, ne mentent pas. Sinon, ils ne sont pas des arts. Car : quand « les idées ne sont pas vraies, les mots ne sont pas justes, et si les mots ne sont pas justes, les œuvres n'ont pas lieu ; et si les œuvres n'ont pas lieu, la morale et l'art ne vont pas bien », ce qui veut dire que « la justice ne s'applique pas bien et donc la nation ne sait pas où poser le pied » (Kraus cit. en Wagner, Nike, 1975: 1004).

Cette ignorance superbe relative au fait qu'il ne peut y avoir d'œuvre d'art mensongère pour Wittgenstein comme pour Kraus, contraste avec l'importance de la critique de la culture par ailleurs si vive à Vienne à son époque, à laquelle on assimile le combat du brillant Karl Kraus, rendu célèbre par son Journal anti-journalistique *Die Fackel*. *Le Flambeau* réunit un millier de pages où Kraus fait le procès de son époque. Commencés en 1911, ces Cahiers rouges paraissent jusqu'en 1936, date de sa mort. La critique transparait dans une remarque de 1930 de Wittgenstein où il identifie la culture de son temps avec l'*Unkultur* à laquelle se réduiraient les arts dits 'modernes' dans le milieu intellectuel viennois dans ces années. Cependant, là aussi, le vocabulaire de cette critique s'inscrit davantage chez Wittgenstein dans la ligne d'une philosophie de la langue héritée de Fritz Mauthner et Kraus, que dans celle d'une approche sociale de l'idéologie. Les « contributions à une critique du langage » auxquelles le *Tractatus* renvoie pour son concept de « critique du langage » ne contiennent pas de critique sociale et font signe plutôt vers la saisie d'un trésor linguistique pour un peuple dont la langue serait un « sensorium commune » (cf. Mauthner 1901-1902: ch. 3). L'idée est plus humboldtienne² qu'adornienne. Il faut dire que la démarche de Mauthner ne comporte pas une once de

² Sur cette affinité avec Herder et Humboldt, voir la préface de Jacques Le Rider et les remarques sur le sens de *Sprache* dans Mauthner (1901-1902: 26-27).

marxisme. Et quoique s'exerce sur les mœurs comme il le dit, une « tyrannie de la langue », cette tyrannie n'a rien d'oppressif si l'on songe au fait que, sans elle, le peuple manquerait tout simplement de voix. Wittgenstein partage sans doute cet optimisme social qui incline à redresser justement la langue quand elle est adultérée par des errements dans l'usage mais c'est sans soupçonner les troubles dessous des injures qui lui sont faites. L'erreur n'est pas idéologique. Il reflète notre disposition pathologique à croire sous influence que trahit notre grammaire. Cette influence relève de la pathologie de l'homme en société.

Ainsi sous le double chef de l'autonomie et du fait social, que s'agissant d'art, tous deux, Adorno et Wittgenstein ont à l'esprit, deux choses les séparent : 1- la notion de médiation qui échappe à Wittgenstein que la 'dialectique' laisse froid, et 2- la description anthropologique que Adorno aurait trouvé bien trop relativiste à son goût et insuffisante pour une critique sociale digne de ce nom. En revanche Adorno reste sensible au fait de la langue dont la question de l'objectivité ne se pose que lorsque l'on accède à une conscience de la non-identité entre l'expression et ce qui est signifié. Cette conscience qui a pour nom la 'dialectique' habite l'art comme la philosophie, d'où leur affinité.

« Contre Wittgenstein dire ce qu'on ne peut pas dire » renferme une injonction qui s'entend dès lors, sous la plume d'Adorno dans la *Dialectique négative* (1966: 16), comme l'appel à exprimer ce qui résiste à l'exprimabilité en concepts du fait de sa différence intrinsèque d'avec la science et de son refus à plier sa réflexion sur le concept à la logique comme à l'empirie³. Ce qui aurait dû intéresser Adorno chez Wittgenstein ici est la sortie vers l'esthétique sur laquelle débouche la paradoxalité de la philosophie, exposée au silence.

L'approche dialectique de l'art se décline selon l'opposition du particulier avec l'universel qui fait dire à Adorno que « le particulier est littéralement l'universel », opposition qui dans le vocabulaire de Wittgenstein n'a plus de pertinence (Wittgenstein oppose le contingent au nécessaire en laissant tomber l'universel). Quoique tous deux rejettent la pensée de l'identique, l'un regarde vers l'universel, et l'autre s'en écarte. La dissonance dans la musique dite moderne, se caractérise par le fait que, dans la synthèse, le schème de l'irréconciliation (dans l'œuvre comme dans la société) les conjuguent sans solution. Mais Wittgenstein oppose à ce couple de contraires qu'il laisse tomber, la pensée de la multiplicité des possibilités sans unification. Est caractéristique d'Adorno cette conception qui aligne la discursivité réflexive dans le discours sur l'art. L'art se pense lui-même intellectuellement tout comme l'histoire de la musique s'intègre à l'histoire intellectuelle. Adorno n'hésite pas à situer la dialectique dans la musique de Schoenberg mais il le fait via l'idée de la société elle-même comme un moment de l'histoire de la rationalité moderne. Dans la mesure où la musique porte la réflexion de l'activité sociale en elle, elle se donne comme traversée par la discursivité du regard qui scrute son mouvement. Ainsi, par la médiation, la musique est dialectique.

Au contraire, comme je l'ai souligné plus haut, Wittgenstein n'a pas à sa disposition une thématique dialectique de la 'médiation'. Sa pensée est d'ailleurs réfractaire à une pensée de type dialectique. Dans sa *Sociologie de la musique* (1962), Adorno appréhende la dérive de la masse par l'effet de réification quand l'art ou la musique devient une chose de l'industrie culturelle. Est commun à l'esthétique et à la critique sociale cet espace que

³ « Expression de l'inexprimable » (Adorno 1966 : 91). Le lecteur ne peut pas ne pas sentir dans cette section la réponse d'Adorno à la problématique apophasique du *Tractatus Logico-Philosophicus*. Que la philosophie se distingue de la science, oui, dit Wittgenstein. Qu'elle ne se réduise pas à l'empirie, encore oui, répond-t-il. Mais ces deux irréductibilités ne doivent pas conduire la philosophie à se taire. C'est aussi le point de vue de Alain Badiou que j'ai discuté dans mon *Détrôner l'Être. Wittgenstein antiphilosophie. En réponse à Alain Badiou* (Soulez 2016) et qui s'insurge contre la « non-pensée » (sic) à laquelle Wittgenstein condamne la pensée dans son *Traité*.

constitue le thème de l'aliénation par la culture suscitée par le mensonge de la culture. Au contraire, Wittgenstein lui ne pense pas l'art en sociologue de la musique, et suggère une critique de la culture plus générale. Elle ne vise pas l'idéologie en l'art et ferait plutôt appel, avec une tonalité anti-démocratique d'esprit assez nietzschéen, à l'art vrai contre la culture dégradée en « inculture ». Wittgenstein peut ainsi préférer l'idéal culturel de Schumann en plein début du 20^e siècle, et réproucher en revanche ces courants 'modernes', notamment représenté par Schoenberg qu'il semble ignorer. Plutôt que de soupçonner en l'art un caractère idéologique, Wittgenstein serait plutôt d'avis de dire qu'une musique qui ment n'est pas musique. Ainsi, les auditeurs d'un salon privé confiné seraient-ils passibles d'une critique anthropologique sans que cela porte atteinte à la musique elle-même. Aux yeux d'Adorno, nul doute que, sans médiation, la critique simplement anthropologique d'une conduite langagière rate le social caractérisé par une propension au fétichisme comme aux projections réificatrices que dénonce le marxisme. Ce jugement rejoint de fait mainte objection contre l'anthropologie, venue des sociologues, marxistes ou non. Sous cet angle, il est vrai, Wittgenstein en lequel beaucoup hésitent à voir un philosophe social doté d'une véritable théorie de l'action, prête le flanc à la critique sociale d'un Adorno.

3.3. L'énigme de l'œuvre d'art (Adorno)

Comprendre l'œuvre d'art c'est la saisir comme « énigme » écrit Adorno vu son « inintelligibilité ». Son inintelligibilité est le bon signe qui rappelle que la synthèse réussie par l'art serait mensonge. Toutefois, ce caractère d'énigme n'en fait pas un objet pour l'herméneutique. Quelque chose d'« incompréhensible » demeure qui fait que l'œuvre résiste à l'explicitation d'une forme de jugement ou d'explicitation d'elle-même, et pourtant, elle fait ressortir son engagement, dit Adorno du poème (Adorno 1970: 177). Ce diagnostic qui met en relief l'incompréhensibilité de l'art, est très proche de l'opposition de Wittgenstein entre dire et montrer. L'œuvre ne dit rien, n'articule aucun message intelligible, mais montre ce qu'elle est « sans explication » à la condition d'être exprimablement (sonorement dirait-on) réussie, à savoir « la plus raffinée et complète » des arts, ce qui met, dit-il, la musique au dessus des autres arts. « Sans explication » dit autrement la dimension d'énigme. Mais Wittgenstein réfuterait, l'estimant inutile, la voie du déchiffrement de l'énigme.

Cette réflexion fait incidemment penser à *Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris* de Kafka. Adorno qui pense aussi à Kafka recourt au caractère de fragment pour expliquer cette impression que la signification est alors comme bloquée. « L'esprit est à l'œuvre, dans le caractère énigmatique, non dans les intentions » (Adorno 1970: 181). Bien sûr il ne s'agit pas de l'esprit au sens hégélien de la totalité dans l'art, mais de son émancipation à travers l'art qui conduit à le déterminer comme « esprit » dans la réalité existante où il s'incarne par l'œuvre⁴. « Ne sont vraies que les pensées qui ne se comprennent pas elles-mêmes » (Adorno 1951: 179).

« Esprit » : il est très difficile de saisir ce qu'Adorno veut dire par « esprit » car il nous décourage d'y mettre toutes sortes de choses qui figurent dans l'arsenal du philosophe idéaliste, notamment l'Idée (Adorno 1970: 183). Ce n'est que nettement plus loin que le lecteur peut attraper ce moment où convergent philosophie et art, sous le nom d'universalité, dont il précise qu'elle est collective (*Ivi*: 187). Le moment fait coïncider, au terme d'un faire qui *ne se sait pas*, ce qui désigne l'art comme autre qu'un « fait », avec l'« esprit ». L'esprit qu'il qualifie d'objectif est « d'essence sociale », (cf. Adorno 1962: 207). La suite de ces considérations fait une place à *Fin de partie*, (*Pour comprendre* Fin de partie, 1961) de Beckett, dont l'examen que l'on trouve dans *Notes sur la Littérature* laisse

⁴ Cf. les pages sur l'esprit de l'art (Adorno 1970: 476 et suiv.).

le lecteur sur sa faim. Adorno y revendique un sens de comprendre ni herméneutique ni phénoménologique intéressant mais aporétique, en quête d'un universel que Beckett confisque d'où l'absurdité de son texte s'achevant sur « Hamm, je n'ai jamais été là », dont les mots disent une réconciliation inexistante - puisqu'il n'y a plus matière à cela. Dans *Critique de la culture et société* (1949, dans *Prismes*), c'est la même chose. Et ce « comprendre » qui n'entre pas dans les concepts et fait donc obstruction au philosophique, instancie le néant sur lequel le critique de la culture bute du fait d'oublier comme il dit l'indicible.

3.4. Au-delà de la critique de la culture : « entendre-comme »

Cet oubli de l'indicible nous force à revenir à Wittgenstein tout en indiquant le point d'accroche d'Adorno qui justifie qu'on s'attarde à cette comparaison de Adorno et Wittgenstein. Je veux montrer que là où Adorno saisit ce qui l'intéresse même en se trompant sur le propos de Wittgenstein quand il s'exprime sur la portée négativiste du *Tractatus*, n'est pas sans rejoindre une conception de l'écoute qui rejoint celle de Kraus.

Le silence de la fin du *Tractatus*, ne s'achève de fait sur rien (un *Was*) qui soit indicible mais sur l'écoute *Die Sprache*. Il ne s'agit pas de l'écoute d'un logos profond, insondable. Il est fait appel à l'oreille tournée vers la saisie des non-sens importants qui font l'étoffe expressive du Traité. L'étoffe, justement. J'y viens. C'est là plutôt une façon de mettre en relief la résonance d'une manifestation du non-sens par profération, ce que fait effectivement « entendre » *Die Sprache*, plutôt que la signification d'entités linguistiques. Les sons de la langue portent plus loin que l'explication du sens. Cette force d'audibilité, liée à la capacité de « l'oreille acoustique » selon Kraus que la voix intéresse au plus haut point, deviendra aspectuelle chez le dernier Wittgenstein. Cependant chez lui, elle n'arme pas, comme chez Kraus, l'indignation du philosophe critique qu'Adorno et Benjamin apprécient chez Kraus contre l'injustice faite à la langue (cf. Soulez 2015).

Le combat de Kraus a, de fait, beaucoup compté pour les philosophes de l'école de Francfort, mais pas assez pour qu'ils en disent quelque chose ou en tirent une inspiration éthique forte dans le sens du dépassement du sentiment que les intellectuels avaient de la fin de la culture dans les années 1930. C'est en tous cas l'avis de Jacques Bouveresse (2007: 180) que les philosophes de la théorie critique des années 1970 en France auraient dû se pencher davantage sur cette figure. Je ne veux pas arbitrer la chose ici. Mais je pense que l'inspiration éthique n'habitait pas les viennois de la même manière que les philosophes de Francfort.

3.5. 'Nous', c'est qui ?

Revenons maintenant au contraste entre les conceptions d'Adorno et Wittgenstein concernant le rapport entre la culture, l'œuvre et 'nous' sur la base d'une phrase qui semble leur être commune. Rappelons la déclaration : « Chaque son dit nous » écrit Adorno, renvoyant au « nous » comme « substance collective inaliénable », tandis que, comme on l'a vu plus haut, Wittgenstein déclare : on dit que « tout un monde se tient dans une petite phrase »⁵. Mais ce « on dit que » fait toute la différence. Si 'Nous' désigne la substance collective, ce n'est pas au sens d'une classe ou d'un groupe. La formulation reste valable même si le musicien développe un style très individualiste, comme la musique de Chopin par exemple est dite aristocratique⁶. Ainsi la musique polyphonique dit « nous », écrit Adorno, quand bien même elle parle pour une « communauté idéale »

⁵ Je renvoie ici à mon analyse dans Soulez (2012).

⁶ Adorno ne le dit pas, mais on pourrait le dire de Scriabine qui est souvent traité de « solipsiste auditif », y compris par sa fille Marina - raison pour laquelle on lui a reproché d'être un musicien bourgeois ce qui a contribué à son éclipse après 1917. Voir mes travaux en cours sur Scriabine.

séparée de la collectivité empirique, et depuis sa condition d'isolement. Donc tous les deux disent 'Nous'. Le 'Nous' selon Adorno n'est pas à rechercher « dans la sphère de la réception ». Entre l'œuvre et nous, toutes sortes de dépendances et conflits se nouent qui faussent l'expression d'une sphère dans l'autre en direction de cette collectivité idéale dont on a parlé plus haut. La médiation sociale désigne un 'Nous' dédoublé, nous dans ces conditions, et une part socialement universelle qui est celle d'un sujet global non réalisé (Adorno 1970: 318- 319).

Chez Wittgenstein au contraire, 'Nous' n'a pas deux sens nouménal et phénoménal, mais un seul. Il s'inclut dans « Tout un monde » ou « culture » qui se tient dans une petite phrase dit le § 173 des *Fiches*. C'est ce que « quelqu'un » pourrait dire. Une part d'illusion se glisse à l'endroit d'un contenu exprimé qui se déploierait durant l'audition de la phrase que tous ceux qui la perçoivent comprendrait également. Un « quoi » objectif exprimé. Mais telle n'est pas la signification du langage, dit-il, en renvoyant aux manières de réagir à ce qui est entendu (« tout dépend *qui* le dit »). « Qui », en italiques dans le texte, fait partie de « nous » ordinaire. « L'illusion d'optique » n'est pas, comme pour Adorno, la torsion de la fausse conscience, mais la différence des manières d'entendre ainsi ou autrement, des variétés « d'entendre comme ».

Par « aspectualité », Wittgenstein entend une espèce non dialectique de réflexivité de la culture dans une partie ou fragment de l'œuvre, qui signe et manifeste la manière dont la vie de l'art circule d'une sphère à l'autre dans un cadre donné. Que tout un monde se trouve dans cette petite phrase qui le contient *expressivement*, ne signifie pas que c'est le *même* « contenu d'expression » qui se trouverait en partage dans les deux sphères. Le croire relève de la même illusion du contenu de la musique que l'on retrouve à l'œuvre dans la conception sentimentale de Tolstoy qui motive la critique wittgensteinienne de cette croyance en un contenu transitivement exprimé commun à la culture et à un éclat de cette culture, dans le microcosme d'une mélodie. La vraie question est *comment* les auditeurs réagissent à ce jeu tel qu'ils *l'entendent* et non « *ce qu'ils* » entendent. Elle est anthropologique et réclame une description des traits d'aspect livrés par le sens acoustique d'une résonance entre culture et phrase. En l'absence (sauf illusoirement) d'un *objet* de transmission qu'on croirait identiquement exprimé, Wittgenstein dénonce autrement l'idée de l'identité d'un contenu par exemple musical, mais, comme on l'a noté, sans faire valoir l'argument de la fausse conscience. Dans cette mesure, il est possible de déclarer avec Ronan de Calan (2016 : 91) qu'il n'est « rien de politique dans la grammaire ».

Je suggère de ressaisir 'Nous' dans ce cadre acoustique comme susceptible de rassembler les auditeurs faisant rempart contre la « horde », selon le mot de Wittgenstein dans le *Big Typescript*, que j'ai mentionné plus haut. Wittgenstein y invite en effet à se rebeller contre le suivisme relativement aux manières de s'exprimer (cf. Wittgenstein 1993: Section 88, ms 213, page allemande 43). La grammaire introduirait un « principe de distinction » tel que « nous » devrions nous protéger contre l'instinct grégaire, cause d'un langage dégradé et irresponsable, pour garder raison dans notre utilisation du langage. Ainsi nous nous garderions d'être aliénés sémantiquement, en regroupant nos forces de jugement. S'il perce il est vrai une tonalité élitiste en écho à Nietzsche, Wittgenstein n'est pas loin de rejoindre la critique adornienne de la fétichisation mais par d'autres voies. Il appelle à se séparer de la horde pour trouver une forme d'expression non aliénée, la « nôtre », gardée par la grammaire. Par là se fait jour l'appel contenu dans l'adjectif possessif « *notre* langage », « *notre* grammaire », indiquant qu'il s'agit bien de sauver un certain « nous », contre la masse aveugle. Un projet de 'critique sociale' n'est donc pas totalement absent de ces lignes exhortant presque à la rébellion contre le langage utilisé par le grand nombre. Sans s'en prendre comme Kraus aux journalistes, Wittgenstein semble viser les masses sujettes à manipulation, comme un danger idéologique, celle

d'une « force qui se perd et se dissout dans un succédané grégaire » (Haar 1993 : 115)⁷. La cible en serait à ses yeux sans doute, comme chez H. Arendt, la culture de masse. Mais c'est seulement esquissé.

J'ai tenté dans une conférence délivrée à Lecce en 2019, d'indiquer quelques aspects marxistes chez Wittgenstein venus de la figure de Antonio Gramsci alors en prison, par l'intermédiaire de son ami Piero Sraffa vers la fin des années 1920 où ils se sont rencontrés sur le sol anglais⁸. J'ai montré que si la métaphysique constitue la première cible comme « la pensée abstraite » chez Marx, l'arme d'une critique linguistique de la réification, bien présente chez Wittgenstein, ne se retourne pas contre les suppôts de la société marchande dans le capitalisme. D'un autre côté en effet, Wittgenstein reste évidemment sensible au risque d'un usage aliéné du langage⁹, mais il ne va pas jusqu'à voir dans l'aliénation le devenir étranger des formes sociales, comme Marx au contraire le soutient¹⁰. Le mot de 'réification' n'apparaît pas chez Wittgenstein, mais l'hypostase des substantifs de la langue en entités éthérées auto-subsistantes désigne bien une forme de réification par l'effet d'une propension à la sublimation des entités. C'est une réification sémantique, et non pas une réification au sens qui est celui dont la critique sociale d'inspiration marxiste fait son bien.

4. Au delà du parallélisme entre musique et langage : faire 'nôtres' les formes de l'œuvre

4.1. Distinction entre l'expressionnisme objectif de l'œuvre et l'expressivisme sentimental

Critique du contenu de la musique, Wittgenstein va encore plus loin en récusant cette transitivité d'un contenu musical à 'dire', d'une manière qui sépare irrémédiablement expressivité et subjectivité. En distinguant l'expressivisme pathologique et l'expressivité objective de l'œuvre, il rejoint les propos dialectiques d'Adorno: « L'expression de l'œuvre d'art est le non-subjectif dans le sujet » (Adorno 1970: 163) ou pour le dire autrement: la réceptivité du sujet à l'œuvre parvenue à son degré de sensibilité le plus extrême aboutit à l'effacement du sujet amené à renoncer à la maîtrise-domination (*beherrschen*) de l'œuvre-même¹¹. Je vais montrer que l'expressivité (ou expressionnisme)¹² objective de l'œuvre est une thèse commune, quoique formulée dans un langage différent, à Wittgenstein et Adorno.

Adorno n'irait pas puiser dans l'observation anthropologique pour en tirer des considérations sur l'aspect objectif de l'expressivité de l'œuvre musicale. Il énonce

⁷ Je renvoie ici à mon analyse de ces lignes du *Big Typescript* dans Soulez (2016: 170 et suiv).

⁸ Le 9 décembre 2019, *Wittgenstein et Marx*, colloque org. par (Actes à paraître chez Springer). Voir aussi Amartya Sen sur la question. Il reste que s'il est vrai que l'idéologie s'alimente à la pensée abstraite comme l'a montré Marx, alors, il devrait s'ensuivre l'importance *politique* d'une critique de l'abstraction, fût-elle grammaticale.

⁹ Dans la revue en ligne *Implications philosophiques*, j'ai écrit un article sur « l'aliénation sémantique » (Soulez 2017) qui recoupe mes propos ici et que le lecteur est invité à consulter pour comprendre ce que j'entends par là à la lumière de Wittgenstein. J'ai poursuivi ce fil dans mon séminaire extérieur au Collège international de philosophie d'octobre 2017 à février 2018.

¹⁰ Voir de Karl Marx, *L'Idéologie Allemande*, mais aussi *Le Capital* (fin du ch. 1, partie 1 sur la marchandise et l'argent au cœur du fétichisme). Je renvoie aussi à l'excellent petit livre d'Etienne Balibar (2001).

¹¹ Adorno explique ce paradoxe à partir de ce qu'il appelle la « philosophie du langage » de Karl Kraus (1963: 336-337) en vue d'expliciter ce que serait une véritable « musique informelle ». Ce que Cage a cherché sans y parvenir (ivi : 333).

¹² Je distingue ces deux usages pour marquer l'objectivité (des formes) de l'un face à la subjectivité de l'autre quand il touche au sentiment.

dialectiquement ce que Wittgenstein, lui, formule dans un langage descriptif dit anthropologique, attentif à la gestualité et à la physionomie d'un collectif dont les membres participent par exemple à l'écoute d'une même pièce musicale.

Dans l'approche attentive à l'œuvre-même comme tout concret, d'Adorno, l'écouter remonte en l'œuvre du matériau audible à son sens accessible par une lecture de la partition qui le contient silencieusement en elle. Chez Wittgenstein, il en est autrement. L'œuvre est bien ce Tout organique comme pour Schoenberg d'ailleurs, mais l'écoute, elle, est une participation à ce Tout et la condition active d'une intégration. Pour que, comme on dit, « tout un monde se tienne dans une petite phrase musicale », il faut en réalité bien plus qu'une écoute confinée dans un salon privé. L'espace de l'écoute doit s'étendre à l'ensemble d'une culture qui peut alors se reconnaître entière dans une petite phrase comme celle d'un air bien connu, tel celui de « Frère Jacques » mis en musique par Gustave Mahler¹³. La gestualité à laquelle donne lieu cet air populaire quand il est joué par l'orchestre, l'ensemble des réactions d'un public au rendu orchestral de cet air bien connu, tout cela dessine les contours d'une culture avec ses traits propres, ceux de l'intonation, des manières de réagir à une phrase, donnant à la signification un caractère physionomique qui lie les écoutant à la mélodie. Ainsi, l'importance de l'intonation est majeure dans la constitution d'un 'Nous'.

Par là, la comparaison entre phrases du langage et phrases musicales ne permet plus de situer le langage au nom d'un parallélisme capable de nous éclairer fructueusement par des traits de comparaison. Elles ne sont plus « comparables », tandis que, bien au contraire, « la musique échappe au langage là où elle cesse d'être comparable à lui ». Comme le dit de son côté Adorno en une formule assez contournée et cryptique: la musique est comparable au langage, dans la mesure-même où elle lui est incomparable¹⁴. La thèse tractatusienne de la traductibilité d'une phrase musicale par une autre, sur le modèle analytique de la traduction en régime de synonymie, s'efface au profit d'une évaluation de nature différente. La parallélisme de la phrase musicale et phrase du langage qui a joué un rôle si importante dans les discussions anglo-américaines sur la signification musicale, atteint sa limite. La musique considérée finalement comme intraductible analytiquement parlant comme la poésie se mue en une sorte de manifestation acoustique dont l'aspectualité fait monde. La culture dans le miroir d'une petite phrase, c'est bien ce Tout dont Wittgenstein voit l'accomplissement au moment où est réuni un 'Nous collectif' d'écouter. Nous y contribuons alors tandis que cette totalité dépend de nous quant à son intégrité. Loin d'être donné en héritage par simple transmission des formes, juste reçu, le miroir d'une petite phrase est quelque chose que nous construisons. Il dépend donc de 'nous' qui contribuons à la culture, un nous collectif ni égologique, ni pathologique, de le sauvegarder. Mais alors, que devient la musique sortie de sa stricte comparabilité avec le langage ?

L'abandon de l'idéal logico-linguistique de l'analyse appliqué à la musique illustrant l'*Abbildungsmethode* de la projection des formes, survient au cœur de la philosophie du *Tractatus*. On ne dira jamais assez que c'est Wittgenstein le premier **qui a** enterré la méthode analytique qu'il a pourtant d'abord recommandée. Ce geste de mise en question de la traduction en termes d'identité analytique de signification (que reprend Carnap) est manifeste dans la remarque des *Recherches philosophiques* que j'ai examinée dans mon étude sur la compréhension du sens d'une phrase musicale comparée à celle d'une phrase du langage (cf. Soulez 2012). Dans cette remarque des *Recherches* qui suppose abandonnée la thèse russellienne de la compositionnalité du sens¹⁵,

¹³ Transposé en ré mineur dans la Première symphonie de Mahler.

¹⁴ Au début de *Quasi una Fantasia* (1963).

¹⁵ Un complexe n'a de sens qu'en tant que complexe d'éléments auxquels il se réduit par analyse.

Wittgenstein revient sur le principe de « paraphrasabilité » d'une phrase remplaçable par une autre, et déclare même, s'agissant de la compréhension de la signification, que pour comprendre la musique (et la poésie) il faut abandonner le critère de la comparabilité d'une phrase à une autre.

A distance de la subjectivité, prend donc sens, comme je viens de l'indiquer, l'importante critique du contenu affectif de l'expressivité. Fondamentale chez Wittgenstein, elle est cependant, à la différence de la conception d'Adorno, compatible avec une approche formelle des sons dans la musique notamment la conception dite 'formaliste' de Eduard Hanslick, critique musical anti-wagnérien dont j'ai montré dans mon livre *Au fil du motif, autour de Wittgenstein et la musique* (2012) qu'elle constituait un important arrière plan de la conception de la musique chez Wittgenstein. J'ai montré en quel sens ce dernier rejoint en effet Hanslick sur l'autonomie du musical, liée au fait que les sons sont des « formes sonores animées » (formalisme) c'est à dire, indifféremment contenu et forme, abstraction faite du contenu émotionnel du contenu (ou forme) de la musique.

Le slogan de 'l'inexprimabilité' de la musique¹⁶ qui en provient, a retrouvé récemment un certain lustre du fait de l'attention portée aux travaux d'Hanslick sur lesquels J.-J. Nattiez¹⁷ notamment s'est penché très tôt. Deux traits sont dès lors mis en relief : un trait grammatical qui est l'intransitivité du contenu au regard de laquelle la position grammaticale de complément d'objet direct après 'exprimer' induit en erreur en faisant croire à une transitivité d'objet. A quoi s'ajoute un trait expressiviste, mais non sentimental, la gestualité. Ces deux traits deviennent les critères auxquels se laisse reconnaître la signification à l'écoute d'une pièce musicale. Exit l'analyse de l'émotion, du *'Gefühl'*. Ainsi, on n'alléguera pas la transmission d'une émotion à autrui pour saisir le mode de constitution d'un 'Nous' à l'écoute de l'œuvre dans l'espace d'une salle de concert par exemple.

4.2. Que reste-t-il alors de 'Nous' ?

'Nous' dans le texte que nous citons des *Remarques sur la philosophie de la Psychologie* (Wittgenstein 1980 : I, 888 ; cf. Wittgenstein 1953 : §206) est celui qui présente le cas d'un concert dans un salon privé mais de l'extérieur, lorsque fictivement placé en dehors du salon en position d'un observateur, il considère les gestes et expressions des écoutants qui réagissent à ce qu'ils entendent qui leur est si familier. En contraste avec ce qu'ils ressentent et qu'ils partagent, Wittgenstein élabore un 'nous' de méthode, un 'nous' en position hétérotopique (Foucault) par rapport à une institution donnée qu'il considère comme si elle lui était étrangère. Ce 'nous' d'observateur externe qui ne fait pas partie de ce groupe, est un 'nous' non identifié à d'autres, séparé de tous ceux qui, en disant 'nous', croient faire 'être-Nous' collectivement en ce salon, en quelque sorte, comme on dit, par 'identification'. Ce 'Nous' a l'impression qu'en matière de signification, « on lui cache quelque chose ». Dans cette mesure, je dirais que le schème de l'identification est en question Wittgenstein rejette en effet la constitution d'un collectif par identification à l'autre au motif que *celui-ci* est un piège d'appartenance de 'Nous' à une totalité.

Un passage des *Recherches philosophiques* (1953: II, XI) corrobore ce rejet. Dans ces lignes Wittgenstein fait au contraire droit à une sorte de 'principe de charité' sans précédent et libérateur qui conduit à admettre la légitimité d'usages des concepts 'autres que les

¹⁶ La musique ne dit, n'exprime rien, mais seulement elle-même.

¹⁷ Voir sa traduction en 1986 du *Beau dans la musique* de Hanslick publiée dans la collection de Ph. Albera, éditions Contrechamps, Genève. Et dans le n. 5 de la revue *Musique en jeu* sur "Sémiologie de la musique", voir dossier, Seuil, 1971, p. 3.

nôtres' alors même qu'ils nous délogent de l'espace de nos habitudes. Ce qui se passe est exactement l'inverse de ce que l'on attendrait dans un processus d'identification. Vivant une expérience de défamiliarisation, nous sommes conduits à concevoir comme contingents des modes de pensée que nous prenions jusque là comme nécessaires et universels en croyant pouvoir les étendre à tous ceux qui ne pensent pas comme nous. La leçon d'intelligibilité attribuée à l'autre la capacité d'user de concepts autres que les nôtres en toute légitimité, une légitimité aussi grande que celle dont nous nous réclamons en jugeant nos concepts nécessaires et universels. Loin de nous délivrer une leçon de 'relativisme', Wittgenstein nous indique la voie de l'usage des concepts sous l'aspect de « la relativité de nos concepts » (H. Putnam), ce qui n'est pas pareil. Cette voie est aussi et par là-même une voie qui nous détourne de l'anthropocentrisme. Le nécessaire devient un vécu par 'nous' qui l'utilisons à l'échelle de notre communauté de parole. Dissociée d'un horizon d'universalité, la signification s'y rapporte comme à une modalité de l'usage de 'notre langage' dans les conditions qui sont les nôtres. Ainsi, nécessité (pour 'nous') ne rime plus avec universalité (vide). Dans la même mesure, Wittgenstein se sépare aussi d'Adorno (pour un sens de 'Nous' distinct du 'nous' empirique).

En résumé, 'Nous' chez Adorno pour qui « chaque son dit 'nous' » désigne la substance collective à vocation universaliste jamais donnée, tandis que 'nous' empiriquement donné ne sommes pas le 'Nous' de l'aspiration musicale vers lequel un Ernst Bloch par exemple a pointé. Pour Wittgenstein, il n'y a qu'un seul 'Nous' non dédoublé, mais il n'est ni empiriquement donné, ni transcendentale requis à l'horizon d'une universalité. Il ne se *sait* pas 'nous' quand bien même il le dit. Ce non-savoir qui habite le plus souvent la profération du 'Nous' (appeler à être 'nous' dans une action, une manifestation, un projet commun, une entreprise ...) ¹⁸ a pour effet de dissocier le *savoir* de l'*acte* de se dire 'Nous'. Ainsi sur le chemin d'un travail d'explicitation des variations de 'Nous' au long du spectre que nous avons évoqué plus haut, allant du solipsisme à la foule indéterminée en passant par le salon privé, Wittgenstein ne nous fait en réalité jamais rencontrer l'esprit objectif. Nous ne 'nous' vivons jamais comme 'tel'.

Pourquoi ? Dire 'Nous' n'est pas 'faire-être' *Nous* comme sujets. La profération ne s'impose pas. Quand le son ou la musique dit 'nous', 'Nous' n'a pas besoin de se reconnaître à travers lui. Il faut voir autrement la constitution d'un 'Nous'.

4.3. « Faire nôtre... » : de l'expressivité des formes de l'œuvre à l'intériorisation du matériau

'Nous' qui se sait 'nous' sans avoir à s'identifier comme 'nous' est celui qui participe par intégration d'une forme qui fait geste vers lui (cf. Polanyi 1966) sans avoir à rejoindre les autres en partant de son intériorité. C'est justement celui qui nous intéresse dans l'art. Il se constitue par *l'intégration du geste de l'œuvre* vers le sujet, à savoir à partir de la structure objective de l'œuvre et non en partant de mon intériorité vers un objet. 'Faire sien le geste de l'œuvre' est comprendre ce qui s'insinue en moi, qui vient d'elle, ce qu'elle me fait. Quand Adorno écrit *L'œuvre me regarde*, il veut dire que si on laisse l'œuvre agir, on accueille sa 'vie' c'est à dire, comme le dit également Boris de Schloezer, ces formes dont l'œuvre est porteuse, en la distinguant d'un vécu d'expression, car, dans la musique, on vit ce que l'on exprime plutôt que l'on exprime ce que l'on vit. Référée à Kraus, Adorno précise que cette expressivité a lieu quand « l'oreille perçoit au contact vivant du matériau ce qui sort de lui » à savoir quand l'artiste « fait sien la tendance du matériau » (Adorno 1963).

¹⁸ Le 'nous' est toujours à faire, 'nous les femmes', 'nous les gilets jaunes', ...

Le point de vue est compositionnel, mais ce que j'appelle 'l'écouter' est appelé à le partager à sa façon. Cet acte qui n'est pas de pure réception, relève donc d'une attitude fondamentale, d'une certaine façon 'passive', qui s'accorde avec le renoncement dans l'écoute à l'expression du Sujet. Un tel passage par la « maîtrise du matériau » exclut sa domination de l'extérieur sans égard à l'œuvre, tout en nous faisant, nous écoutant, en quelque sorte « l'allié de la réflexion de l'oreille compositionnelle ». Alors le son, ou ce que les relations entre sons font de lui, constituent une subjectivité non psychologique où 'nous' devenons musique quand l'expressivité des formes, détachée du sujet, opère par l'intégration de la signification musicale moyennant un mouvement d'intériorisation des formes plutôt que d'extériorisation d'un sentiment intérieur vers l'œuvre.

Se dire 'nous' n'est donc jamais coextensif à *être-Nous* sauf par une participation qui comporte une absence à soi d'être-nous. Nous n'est jamais établi. Sur le modèle « Je suis là où je ne pense pas, et pense là où je ne suis pas » (Lacan après Valéry), on peut dire que 'Nous' s'énonce là où il ne se laisse pas identifier par profération, et se profère là où il se laisse pas dire en connaissance de cause. 'Nous' n'est pour cette raison une entité jamais effectivement formée. La situation est toujours inclusive, et 'Nous' ne s'appréhende que dans le manquement à sa constitution sur la scène de l'usage.

4.4. Indéfinité du 'nous'

« "Nous" sommes indéfinis » comme l'écrit Martin Rueff dans le numéro « Nous » de la revue *Critique*.¹⁹ Cette in-définité tient à la mobilité expressive semblable à celle d'un visage sur lequel passent différents états. Wittgenstein insiste pour dire insaisissable l'expression d'un visage à partir d'un trait car les traits forment une totalité mouvante. Ce 'Nous' qui n'a rien d'arrêté, offre un visage sensible. Or l'expressionnisme des formes d'une œuvre présente la même mobilité durant l'écoute. Ce que nous en recueillons que nous faisons 'nôtres' parce que ces formes 's'insinuent' en nous, ce sont des empreintes aussi changeantes, rien qui ne se fixe pour l'éternité, mais des moments suscitant nos réactions venus du matériau. L'intégration esthétique par laquelle opère la compréhension d'une phrase musicale ou d'une œuvre par exemple, livre le comment de cette intégration à la source de cette participation d'où émerge un 'nous' certes actif mais dont le visage collectif n'est ni dessiné ni défini une fois pour toutes.

Cependant, nous ne sommes pas 'indéfinis' au sens d'une photo de Galton résultant d'une surimposition de photos de divers visages expressifs de la même personne selon l'âge et les situations que les criminologues examinaient pour détecter des caractères à partir des traits. Car en les surimposant, l'on obtient bien un visage unique composé de tous les autres. Mais, ce visage unique qui résulte de plusieurs expressions neutralisées en une seule, se donne comme un visage dénué d'expression, la photo de personne²⁰. Justement, le procédé de la photocomposition fait perdre la notion de cette mobilité caractéristique du phénomène d'impressionnement (*Eindruck*) que produit l'action des formes de l'œuvre sur 'Nous'. Ce processus d'intégration de faire 'siennes' les formes de l'œuvre est parlant si on les saisit en termes de 'gestes', ce que les remarques de Wittgenstein sur la compréhension de la musique dans les *Remarques Mêlées* laissent entendre.

Ainsi peut-on comprendre le phénomène de 'devenir musique' du musicien écoutant ou compositeur, à savoir cette assimilation qui opère par rapport à ce que l'on intègre qui rend possible une certaine forme d'appropriation. Sans lui, on ne peut comprendre que,

¹⁹ Sur « la voix pronomiale », Rueff (2017) s'appuie sur Quine qui, dans « On what there is » (Quine 1953), rappelle que le pronom (tel 'Nous', ici) n'est pas mis à la place d'un nom qui n'existe pas encore. Il lui est même antérieur en sorte qu'il serait plus juste de dire que le pronom est « un moyen de base de la référence » plutôt que le nom, donc en dehors de toutes relation de désignation (Rueff 2017: 537-538).

²⁰ Voir les travaux de Sabine Plaud sur la méthode de photocomposition de Francis Galton.

à ce qu'on dit, « tout un monde se tient dans une petite phrase ». Le fait de 'faire nôtre' ne se déduit pas d'un Sujet déjà là tout constitué. Mais il rend compte de l'appartenance, appartenance à une culture par intégration de cette culture dont le pôle de référence à la racine n'est pas moi ni nous au départ, mais l'œuvre par son action modificatrice. L'œuvre « qui nous regarde » en effet comme le dit Adorno, comme les Idées nous absorbent a écrit Platon dans le *Phèdre*, comme je fais mienne aussi cette colonne grecque en la caressant de la main, écrit Valéry dans ses *Cahiers*, témoigne que la musique nous possède par la jouissance que nous en avons. Jouissance qui par conséquent nous « déloge » de notre place de sujet tendu vers la chose, ainsi que l'a encore écrit de son côté Valéry dans ses *Cahiers* et non ce sentiment émotionnel émanant de notre intériorité (Cf. Soulez 1986 : 135). On mesure bien au long de ces précisions, la différence entre expressionnisme objectif venu de l'action de l'œuvre, et disons, l'expressivisme sentimental émanant de mon ego ou transmis à l'autre à partir de moi (selon la variante solipsiste en termes de 'nous' plus haut dénoncée). La forme 'prégnante', dynamique, est de nature gestuelle. Cet aspect gestaltiste auquel l'on sait que Wittgenstein est réceptif, recoupe l'idée qu'il défend du langage comme 'geste' tout en empruntant au vocabulaire de l'École de Prague²¹. Evidemment, on est très loin d'une thématique esthétique de la réception. Seul un 'nous' modulé et sensible constitué dans le processus de l'écoute à partir de l'acte de 'faire nôtres' les formes-gestes d'une pièce musicale, nous fait appartenir par là-même à une culture à laquelle nous contribuons par la création d'œuvres.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. (1949), *Critique de la culture et société*, in *Prismes*, Payot, Paris 1986.
- Adorno, Theodor W. (1951), *Minima moralia*, Payot, Paris 1983.
- Adorno, Theodor W. (1959), *Idées sur la sociologie de la musique*, in *Figures sonores, Ecrits musicaux*, Éditions Contrechamps, Genève 2006.
- Adorno, Theodor W. (1961), *Pour comprendre Fin de partie de S. Beckett*, in *Notes sur la littérature*, Flammarion, Paris 1984.
- Adorno, Theodor W. (1962), *Introduction à la Sociologie de la musique*, Editions Contrechamps, Genève 1994.
- Adorno, Theodor W. (1963), *Vers une musique informelle*, in *Quasi una Fantasia*, Gallimard, Paris 1982.

²¹ Le rapprochement de Wittgenstein avec le Cercle de Prague en la personne de Jan Mukarovsky qui fut professeur d'esthétique à l'université Charles 4 à Prague et un proche interlocuteur de Jakobson, a été tenté par K. Chvatik (1987: 790 et suiv.) dans un numéro de la revue *Critique* consacré à « Prague cité magique », en raison d'une approche sémiotique des œuvres liée à une « gestuelle sémantique » venue de l'art.

- Adorno, Theodor W. (1966), *Dialectique négative*, Payot, coll. poche, Paris 1966.
- Adorno, Theodor W. (1970), *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris 1974.
- Adorno, Theodor W. (1979), *Sociologie et recherche empirique*, in Adorno, Theodor W., Popper, Karl, *De Vienne à Francfort, la querelle allemande des sciences sociales*, Complexe, Bruxelles 1979.
- Balibar, Etienne (2001), *La philosophie de Marx*, La Découverte, Paris.
- Bouveresse, Jacques (2007), *Satire et prophétie, les voix de Karl Kraus*, Agone, Marseille.
- Canetti, Elias (1984), *La conscience des mots*, Albin Michel, Paris.
- de Calan, Ronan (2016), *Le marxisme d'Otto Neurath*, in *Wissenschaft und Praxis*, éd. Ch. Bonnet, E. Nemeth, Springer, ch. 6.
- Chvatik, Kvetoslav (1987), « Jan Mukarovský, Roman Jakobson et le cercle linguistique de Prague », in *Critique*, 483-484, pp. 790-812.
- Descombes, Vincent (1996), *Les institutions du sens*, Minuit, Paris.
- Haar, Michael (1993), *Nietzsche et la métaphysique*, Gallimard, Paris.
- Mauthner, Fritz (1901-1902), *Le langage*, trad. et préfacé par J. Le Rider, Bartillat, Paris 2012.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris.
- Polanyi, Michael (1966), *The Tacit Dimension*, The University of Chicago Press, Chicago and New York 2009.
- Putnam, Hilary (1992), *Renewing Philosophy*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Quine, Willard Van Orman (1953), *On what there is*, in *From a Logical Point of View*, Harvard UP, Cambridge and London.
- Rothe, Friedrich (2003), *Karl Kraus*, Piper, Munich.
- Rueff, Martin (2017), «La voix pronomimale», in *Critique*, 6-7, nn. 841-842, pp. 530-550.
- Wagner, Nike (1975), «Karl Kraus», in *Critique*, nn. 339-340, August-September, pp. 998-1012.
- Soulez, Antonia (1986), *La phrase-geste, Valéry et Wittgenstein*, in A. Soulez, N. Celeyrette-Pietri (eds.), *Valéry, la logique, le langage*, revue *Sud*, Marseille 1986, pp. 135-155.
- Soulez, Antonia (2012), *Au fil du motif, autour de Wittgenstein et la musique*, Delatour-France, Paris.

Soulez, Antonia (2015), *Être injuste envers le langage*, in *Le sens de la Justice*, colloque coord. A. Benmakhlouf, Le Fennec, Casablanca.

Soulez, Antonia (2016), *Détrôner l'Être. Wittgenstein antiphilosophe. En réponse à Alain Badiou Lambert-Lucas*, Limoges.

Soulez, Antonia (2017), «L'aliénation sémantique», in *Implications Philosophiques*, <https://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/lalienation-semantique/>

Wittgenstein, Ludwig (1953), *Recherches philosophiques*, Gallimard, Paris 2005.

Wittgenstein, Ludwig (1967), *Fiches*, trad. J.-P. Cometti et E. Rigal, Gallimard, Paris 2008.

Wittgenstein, Ludwig (1970), *Remarques mêlées*, Flammarion, Paris 2002.

Wittgenstein, Ludwig (1980), *Remarques sur la philosophie de la Psychologie*, Trans Europ Repress 1989.

Wittgenstein, Ludwig (1993), *Philosophical Occasions, 1912-1951*, éd. A. Klagge, J.K. Nordmann, Hackett, Indianapolis.

Wittgenstein, Ludwig (2000), *The Big Typescript*, Springer-Verlag, Wien.