

WITTGENSTEIN ET LA MUSIQUE : UNE ESTHÉTIQUE NON SENTIMENTALE

Christiane Chauviré

Editions de Minuit | Critique

**2014/3 - n° 802
pages 249 à 264**

ISSN 0011-1600

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-critique-2014-3-page-249.htm>

Pour citer cet article :

Chauviré Christiane, « Wittgenstein et la musique : une esthétique non sentimentale »,
Critique, 2014/3 n° 802, p. 249-264.

Distribution électronique Cairn.info pour Editions de Minuit.

© Editions de Minuit. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Wittgenstein et la musique : une esthétique non sentimentale

Alessandro Arbo
Entendre comme
Wittgenstein et l'esthétique
musicale

Paris, Hermann,
2012, 320 p.

Antonia Soulez
Au fil du motif
Autour de Wittgenstein
et la musique

Sampzon, Delatour France,
2012, 383 p.

Les familiers des discussions entre musicologues anglophones¹, les lecteurs de Charles Rosen, Carl Dalhaus, Suzanne Langer ou Lydia Goehr, les (trop) rares connaisseurs de l'œuvre de Bela Szabados², peuvent se réjouir de cette double publication³ qui vient enrichir la littérature francophone sur Wittgenstein et la musique. On appréciera l'ambition spéculative du livre d'Antonia Soulez, riche en mises en parallèle des vues d'Adorno et de Schoenberg avec celles de Wittgenstein, et qui déploie une grande érudition en matière de littérature musicologique. Mais aussi le livre très exact, complet, cultivé, fin et très sûr en matière technique, du musicologue Alessandro Arbo, qui procède à une vérification des idées de Wittgenstein sur des exemples musicaux, partitions à l'appui. Sa bibliographie exemplaire montre en fait tout l'intérêt que suscite la pensée de Wittgenstein sur la

1. On songe notamment à la controverse entre Scruton, Ridley, Kivy et Levinson.

2. Nous devons à Théo Bélaud la référence à ce philosophe qui a beaucoup écrit sur Wittgenstein et la musique.

3. *Entendre comme* sera désormais abrégé *EC* et *Au fil du motif*, *AFM*.

musique ailleurs qu'en France, y compris dans des pays non anglo-saxons comme l'Italie. L'objectif d'Alessandro Arbo est original. Très bien informé philosophiquement, son livre fait le tour des réflexions du philosophe sur l'« entendre-comme » et l'expérience auditive, en vérifiant musicalement ses suggestions, de manière convaincante ; ce faisant, il brise le cadre où est généralement enfermé le philosophe viennois. Dans un autre genre, le livre d'Antonia Soulez, ambitieux et pétri de culture, fait aussi sortir Wittgenstein de ses limites convenues en l'affrontant à des penseurs de la musique moderne comme Schoenberg, Adorno ou Cage, mais aussi à des écrivains comme Kafka et Valéry. Il s'agit aussi de lui trouver des prolongements en s'inspirant de philosophes de l'art comme Danto, Goodman, Dalhaus ou Goehr. Très foisonnant, brasant des thèmes multiples, le livre tourne autour du thème wittgensteinien du déclin de la culture, rapproché avec raison de la critique que fait Adorno d'une culture aliénée et d'une dégradation du sens de l'art. Antonia Soulez dit ne pas faire un livre sur Wittgenstein, mais écrire en wittgensteinienne et soutenir une conception de la musique comme « paradigme d'intentionnalité résolue » (AFM, p. 11).

Ce peut être une occasion pour nous de dresser un bilan philosophique des remarques de Wittgenstein sur la musique, et de faire le point sur le paradoxe d'une conception non sentimentale de la compréhension musicale chez un amoureux de la musique romantique, qui en était resté à Brahms. Son esthétique musicale est d'un élitisme qui ne se comprend qu'en référence au contexte social et musical de son milieu : la grande bourgeoisie mécène de la Vienne 1900, et par le niveau musical exceptionnel de sa famille. Dressons le décor et imaginons Brahms, Bruckner, Richard Strauss, Joachim, ou Bruno Walter jouant dans le salon de musique du Palais Wittgenstein. Et Ravel écrivant dans les années 1930 le *Concerto pour la main gauche* à l'intention de Paul Wittgenstein.

La pensée esthétique du philosophe viennois, pour éparpillée qu'elle soit dans différents textes, est dense, cohérente, et philosophiquement profonde. Sans doute influencé par le formaliste antiwagnérien Hanslick, elle est connue pour éliminer les affects de la compréhension des œuvres d'art et mettre en avant la problématique des « aspects ». À première

vue, au moins, les sentiments sont évacués de la compréhension (*Verständnis*) artistique là où on les attend le plus, à savoir en musique ; mais, à y mieux regarder, Wittgenstein laisse dans une certaine mesure une place aux sentiments dans le rapport à l'œuvre d'art et dans l'expérience esthétique globale. Et cela grâce aux airs de famille qui relient toutes les sortes de vécus. Ainsi, il ne disjoint pas totalement la compréhension, qui est une affaire de perception d'aspects, du vécu (*Erlebnis*) qui l'accompagne souvent, et s'abstient à cet égard de tout dogmatisme. Wittgenstein admet d'ailleurs l'existence, dans certaines circonstances, d'un « vécu de la compréhension », notamment dans le cas de la compréhension subite : à ce titre *Erlebnis* et *Verständnis* sont apparentés, même de façon lointaine.

La perception aspectuelle, on le sait, sert de base à l'esthétique de Wittgenstein. Ce n'est rien de moins que la compréhension musicale qui est ainsi gagée : comprendre une œuvre d'art consiste à la voir-comme-çeci ou l'entendre-comme-cela (une valse), ou entendre en elle des aspects qui la rendent intelligible (reconnaître une fugue ; dire : « c'est comme si on tirait une conclusion »). Ainsi, comprendre un passage musical, c'est l'entendre-comme une introduction, une conclusion, ou une question, etc., et cela s'apparente à la reconnaissance d'une expression dans un visage en philosophie de la psychologie. Les (rares) exemples donnés par Wittgenstein sont très parlants et prennent souvent la forme des injonctions du chef d'orchestre ou du professeur d'une *Master Class* : « Joue-le comme une marche ! », « Tu dois le phraser ainsi », « Tu dois l'entendre dans cette tonalité⁴ ». Alessandro Arbo souligne à juste titre le caractère performatif de ce genre d'énoncés : suggestions, conseils, ordres, etc. Comprendre, dit autrement, revient à donner à tel morceau de musique une « physionomie » (écho de la méthode « morphologique » de Goethe dans *La Métamorphose des plantes* ainsi que de la Psychologie de la Forme, qui s'en inspire). La compréhension esthétique peut donner lieu à une explication consistant à « trouver de bonnes analogies », y compris en

4. L. Wittgenstein, *Fiches*, trad. J.-P. Cometti et E. Rigal, Paris, Gallimard, 2008, § 208 (abrégé ci-après par *F*, suivi du numéro de paragraphe).

juxtaposant des œuvres d'art différentes, mais semblables : façon pour Wittgenstein de « favoriser et multiplier nos manières d'apprécier, comprendre et jouer la musique » (*EC*, p. 79). C'est par excellence l'explication *par les raisons*, sur le modèle de laquelle Wittgenstein repense les interprétations freudiennes des rêves.

La thèse centrale de l'esthétique de Wittgenstein concerne l'*expressivité* de l'objet ou de l'événement musical ; « exprimer » ne désigne pas un rapport ou une relation entre deux entités *x* et *y*, elle est, d'un point de vue grammatical, intransitive, elle n'ouvre la porte à aucun complément d'objet : une prestation artistique ou un thème musical exprime, tout court. Les signes de la compréhension expriment aussi à leur manière ; il y a des signes expressifs dans le comportement qui valent comme *critères* de l'appréciation *positive* : écouter dix fois de suite la *Sonate à Kreutzer*, danser de joie en l'écoutant, en siffler un thème toute la journée, relire souvent un livre, etc. Qu'il s'agisse d'enthousiasme ou de dégoût, les traits de comportement que Wittgenstein invoque sont essentiellement *expressifs*. Il ne s'agit pas ici de les décoder pour aboutir, par inférence, à la supposition de processus mentaux concomitants, mais de lire directement la compréhension sur un visage qui personnifie l'écoute intelligente, *mit Verständnis* ; on peut lire tout aussi directement et sans détour le jeu expressif, ou d'autres traits expressifs du comportement qui exemplifient de façon immédiate la compréhension. Il n'y a donc pas deux entités, l'exprimant et l'exprimé, mais *une seule*, qui exhibe le *Verständnis*.

Dans le comportement expressif Wittgenstein privilégie la mobilité des traits du visage, le sourire, la grimace, qui sont pour lui le paradigme de l'expressivité (*F*, § 220-221), ces réactions permettant de lire sur le visage d'autrui son appréciation d'un jeu musical ; les gestes, également, valent les mots, ou même les dépassent (*F*, § 227) : « ce passage me fait toujours faire le même geste » ; « Si soudain un thème, une expression te dit quelque chose, il n'est pas nécessaire que tu puisses l'expliquer. C'est ce geste-là qui t'est soudain devenu accessible » (*F*, § 158). On lira avec profit les développements d'Antonia Soulez sur « la phrase-geste » (*AFM*, p. 154 *et sq.*), qui rappellent utilement aussi le rapprochement entre Wittgenstein et Gombrich effectué par Hintikka,

et plus généralement son chapitre v sur « Geste et musique », qui fournit des suggestions innovantes pour le développement d'une philosophie du geste en art.

L'*intransitivité* de l'œuvre musicale est l'*intransitivité de l'expression*. L'usage *intransitif* du verbe « exprimer » en matière d'œuvre d'art est plus pertinent que son usage transitif. Une production artistique exprime (tout court) ou impressionne⁵ : telle est la façon grammaticalement correcte d'envisager le problème. Wittgenstein coupe court à la conception romantique selon laquelle l'art exprime des sentiments ou des émotions. En effet, rien n'est plus étranger au philosophe viennois. Loin de devoir provoquer un vécu spécifique, ou transmettre des sentiments que le compositeur aurait voulu communiquer à l'auditeur (c'est la « mauvaise conception tolstoïenne de l'art »), l'art exprime tout court. Et cela, même si l'auditeur ressent bel et bien des sentiments en écoutant un interprète, ce que Wittgenstein ne nie pas. Ces affects existent, mais n'ont pas leur place dans une élucidation philosophique de la compréhension. Ils n'ont que peu à voir avec l'entendre – comme. Tout, chez le philosophe, va dans le sens de la minimisation du recours à l'intériorité : la musique n'a pas plus pour fonction d'exprimer l'intériorité romantique de l'artiste qu'il n'y a de possibilité d'un langage privé ; pas plus qu'il n'est besoin dans la compréhension musicale d'un vécu de la compréhension (même si un tel vécu existe parfois, comme dans le cas de la compréhension subite).

L'*intransitivité* de la musique permet à Wittgenstein d'emprunter à Hanslick l'idée de l'*autonomie musicale* : le thème musical se suffit à lui-même, s'exprime lui-même, ne va pas au-delà, ne vise rien d'extérieur ou de transcendant, comme le soutient le *Cahier brun* : « C'est elle-même que la musique nous transmet » ou, à la rigueur « une idée musicale⁶ ». Autrement dit le thème n'exprime rien qui puisse être verbalisé ou transcrit en images. Ce que la phrase musicale

5. L. Wittgenstein, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, trad. J. Sackur et M. Goldberg, Paris, Gallimard, 1996, p. 272.

6. Schoenberg emploie la même expression, « *musikalische Gedanke* », notamment dans *Le Style et l'Idée*, trad. Ch. de Lisle, Paris, Buchet/Chastel, 1977 (rééd., 2002). Antonia Soulez développe la comparaison, très attendue, entre Wittgenstein et Schoenberg.

exprime, c'est elle-même : Wittgenstein passe de l'usage intransitif à l'usage réflexif du verbe « exprimer ». Dans les *Carnets*, en 1915, il rapproche d'ailleurs à cet égard la mélodie de la tautologie : « La mélodie est une espèce de tautologie, elle est refermée sur soi ; elle se satisfait elle-même⁷ » : elle ne vise rien au-delà d'elle (*F*, § 75). La musique, observe Wittgenstein à la suite de Schopenhauer, est un monde en soi (voir *EC*, p. 37-39). Solipsisme musical ? Non car, en un sens, la musique indique bien « quelque chose au-delà du thème lui-même » (*ibid.*), mais il s'agit alors de la culture entière dont elle est saturée, tout comme l'aspect est saturé par son contexte. Ainsi, un thème musical n'est-il pas isolé : « l'impression qu'il me fait forme un ensemble avec les choses de son environnement » ; notamment « Le thème est en interaction avec la langue ». La culture connaît des phénomènes d'écho, des effets de miroir, elle infiltre tous les aspects artistiques et se diffuse en eux. Les aspects musicaux auxquels pense Wittgenstein concentrent fortement en eux de larges pans de la culture et du patrimoine musical austro-allemands. Il semble ici y avoir dialectique entre l'autonomie musicale et la culture, plutôt que contradiction simple : le thème se dit lui-même, mais il exprime aussi la culture, laquelle à son tour suscite et imprègne de nouveaux thèmes musicaux.

Étant expression pure, la musique se distingue du langage verbal, qui a un contenu sémantique paraphrasable, traductible dans une autre langue. Pourtant Wittgenstein insiste surtout sur les ressemblances, notamment le sens d'une phrase ordinaire, comme le contenu d'une phrase musicale, à cet égard exemplaire, lui est immanent et ne peut se concevoir comme détaché d'elle. Le contenu est immanent à la forme, dont il est inséparable, une thèse que soutiennent certains musicologues. En un sens, le cas de la phrase verbale est plus simple car elle est immédiatement comprise par l'auditeur qui connaît la langue (*Tractatus*). Mais la phrase ordinaire peut être paraphrasée, alors que la phrase musicale ne le peut pas : chaque note y est à sa place, unique et singulière. On ne peut en changer une seule

7. L. Wittgenstein, *Carnets 1914-1916*, trad. G.-G. Granger, Paris, Gallimard, 1997, p. 86.

sans la défigurer – voir sur ce point Alessandro Arbo – (en revanche on peut transposer une phrase musicale d'une octave à une autre avec préservation d'une structure). Bien que Wittgenstein insiste pour rapprocher la phrase musicale de la phrase verbale, cette comparaison bilatérale, en partie éclairante sur le fonctionnement du langage ordinaire, a ses limites (en fait le rapprochement avec la phrase musicale sert essentiellement à montrer que comprendre un énoncé n'est ni un décodage de signes en relation causale avec un signifié ni la saisie d'un accompagnement psychique de la phrase). Il existe encore un sujet de rapprochement possible, induit par l'expression anglaise « *to make sense* » : tout comme une œuvre d'art *exprime*, le langage ordinaire *fait sens* de manière aussi intransitive, sans signifier telle chose ou telle autre hors de tout contexte. Mais Wittgenstein n'a jamais soutenu que la musique est un langage (illusion pointée à propos d'un homme ne connaissant pas la musique et entendant un « Chopin méditatif » qui croit que c'est une langue cryptée, à décoder). Sa conception est loin d'être herméneutique et il ne fait pas non plus de sémiotique de l'art.

Intransitivité et autonomie musicale sont évidemment liées : la musique est tout à la fois intransitive et autonome. L'œuvre d'art se suffit à elle-même : elle *s'exprime elle-même*. Cela ne veut pas dire qu'elle exprime quelque chose d'inexprimable par le langage ordinaire dont elle serait un supplément, ce serait retomber dans le mythe romantique selon lequel une part de l'indicible s'exprimerait dans la musique ; l'œuvre d'art – thèse immanentiste – n'exprime rien de transcendant ou qui aille au-delà d'elle-même. Cela dit, il ne faut pas confondre trois sortes d'expressions : 1) l'expression qui est le fait de l'œuvre d'art ; 2) les expressions que sont les réactions immédiates, gestes ou mimiques, à une performance artistique ; et 3) le jeu expressif d'un musicien. Les gestes n'expriment pas comme exprime l'œuvre d'art. En revanche, comme réactions, ils semblent faire écho au passage joué de façon expressive, les deux formes d'expressivité se répondent. De fait, musique et gestes sont, pour Wittgenstein, deux sortes de gestes. Les gestes (de même que les sentiments, les souvenirs, les représentations) *accompagnent* la compréhension d'une œuvre ou d'un jeu expressif. Mais les gestes *ne sont pas* la compréhension, ils peuvent

en être les signes voire les *critères*, lui étant reliés par une « relation interne ». « Comment peut-on expliquer ce qu'est un "jeu expressif" ? Certainement pas en invoquant quoi que ce soit qui accompagnerait le jeu » (*F*, § 164). Rien de ce qui accompagne la compréhension (vécus de toutes sortes, souvenirs, représentations, gestes, mouvements, etc.) n'est la compréhension.

Ici on peut se demander si Wittgenstein peut encore maintenir sa conception de l'intransitivité de la musique ; ne devrait-il pas réintroduire certains affects comme corrélats des gestes expressifs ? Des sentiments esthétiques comme la gêne ou le dégoût, orientés vers des aspects ratés de la musique, sont bien des affects. Mais peut-on dire que ce qui est exprimé alors, ce sont des sentiments ? N'est-ce pas plutôt la personne *entière* ou l'âme qui s'exprime dans une attitude (la gêne), dans un geste ou un sourire ? L'âme n'est-elle pas tout entière dans un simple geste ? C'est ce que laissent entendre l'aphorisme wittgensteinien selon lequel « le visage est la meilleure image de l'âme humaine », ainsi que toutes ses remarques sur l'expressivité *naturelle* du corps humain et surtout du visage. En vertu de ce holisme si caractéristique de sa philosophie, Wittgenstein suggère aussi parfois qu'une musique exprime une culture entière (notamment l'univers sonore de la musique austro-allemande et sa parenté, son lien consubstantiel avec la langue germanique). « Qu'est-ce donc », se demande Wittgenstein à propos du jeu expressif, « qui est requis pour l'expliquer ? Une culture, aimerait-on dire. C'est à celui qui a été élevé dans une certaine culture – et par suite réagit de telle et telle manière à la musique –, que l'on pourra apprendre l'emploi des mots "jeu expressif" » (*F*, § 164).

Si la musique est expression en un sens intransitif – le jeu expressif du pianiste étant alors exemplaire – le corps humain est lui aussi expressif, d'une expressivité *naturelle* (sur laquelle peuvent se greffer des expressions acquises), spontanée, immédiate ; le corps *réagit* à quelque chose d'artistique, un « geste » sonore par exemple. Et tout comme comprendre une phrase musicale ne se réduit pas à éprouver un vécu spécifique, de même apprécier une phrase musicale ne se réduit pas à ressentir un sentiment transmis par la musique. Les sentiments éprouvés pendant l'écoute musi-

cale n'ont pas de rôle à jouer dans l'idée que se fait Wittgenstein de la compréhension musicale. Ils ne concernent que la description phénoménologique des vécus de l'écoute, non la grammaire philosophique qu'il veut élaborer. Wittgenstein se refuse à confondre ce qui *constitue* le *Verständnis* et ce qui *l'accompagne* simplement. Comprendre un passage musical, c'est l'entendre-comme une valse, par exemple : « Dis-toi que c'est une valse » et alors tu l'auras comprise, « tu la joueras correctement ».

Le rôle imparti aux gestes par Wittgenstein pourrait le faire soupçonner de béhaviorisme, mais il n'a retenu du béhaviorisme qu'un outil critique contre le mentalisme ; les traits de comportement typiques de l'appréciation esthétique (gestes, sourires, applaudissements) ne sont pas tant évoqués comme traits de *comportement*, que comme traits *expressifs* : « Je pourrais bien dire : "Il vit intensément le thème" ; mais réfléchis à ce qui exprime cela. » Wittgenstein déplace le problème de la compréhension musicale de l'intériorité à l'expressivité et à l'extériorité. L'intense vécu du thème existe sans doute, associé au jeu inspiré du violoniste ou chez l'auditeur qui savoure ce passage musical, mais ce qui importe au frère de Paul Wittgenstein est l'expression visible à même le visage de la compréhension, qui seule est à prendre en compte dans une élucidation philosophique. Non pas tant l'expression du vécu que celle du *Verständnis*. S'il est légitime d'employer « exprime » de manière transitive, il ne faut pas se tromper : le jeu intelligent du violoniste et tous les signes qu'il en donne manifestent peut-être un vécu intense, mais l'intelligence musicale réside dans le fait d'« entendre » le thème musical comme..., et non dans un vécu – ou plutôt un « contenu de vécu⁸ » – comme la vue ou l'ouïe. Le vécu n'est pas la compréhension, même si dans plusieurs textes, Wittgenstein admet que le comprendre est une expérience vécue (car il y a des airs de famille entre les vécus, quelque différents qu'ils soient), et même s'il existe bien des « vécus de la compréhension », par exemple dans le cas de la compréhension subite. Wittgenstein se montre ici subtil et non dogmatique. Sentiments et émotions sont épiphénoménaux

8. Une expression plus précise qu'emploie Wittgenstein dans sa dernière philosophie de la psychologie à partir de 1946.

(*Begleitungen*) dans cette conception. Alors que l'expression juste avec laquelle joue un pianiste est manifeste non seulement dans les expressions de son visage, mais aussi dans sa manière d'aspectualiser ce qu'il joue, le tempo, le phrasé, la force, l'articulation, étant les critères auxquels on reconnaît le jeu intelligent, *mit Verständnis*.

D'une façon générale, le recours à l'intériorité n'est jamais pertinent dans la philosophie de l'esprit du philosophe viennois : « Suivre une phrase musicale en la comprenant, en quoi cela consiste-t-il ? Ne regarde pas en toi-même. Demande plutôt ce qui te fait dire qu'un autre le fait. » Wittgenstein déplace ainsi, pour élucider la compréhension esthétique, le problème, de l'introspection – en première personne – à l'observation d'autrui à la troisième personne (comme l'a souligné Roger Scruton). C'est sur la corporéité d'autrui, dans son pouvoir expressif, que j'en viens à comprendre ce qu'est une écoute *mit Verständnis* et quels sont ses critères (réactions immédiates, gestes, sifflements), je peux dire d'autrui « il suit la phrase musicale en la comprenant » si on constate chez lui des signes d'intellection. En bref, je lis la compréhension sur le visage d'autrui. Ces expressions ne sont pas là pour exprimer à l'extérieur un état intérieur de l'amateur d'art. Bien plutôt elles sont en *relation interne* avec la compréhension dont elles peuvent servir de critères. Il s'agit d'un lien conceptuel, grammatical, et non causal. Et par définition un critère de ce genre (geste, expression faciale) est public, observable, repérable par autrui. Wittgenstein remplace ainsi par une question grammaticale ou conceptuelle (critères, relation interne entre concepts) la question romantique qui met en avant un « vécu spécifique non analysable » accompagnant l'écoute musicale. Il rejette également les relations causales ou externes, non pertinentes en esthétique (on ne dira pas « prenez ce menuet, il fera le même effet » comme si le menuet était comparable à un médicament qu'on avale et qui cause des effets).

Or, si nous éprouvons des sentiments en écoutant de la musique, quelle place Wittgenstein peut-il leur reconnaître ? Il leur accorde un rôle d'accompagnement mais on peut soupçonner qu'il les repousse dans le registre causal, celui précisément qu'il ne veut pas envisager en matière d'esthétique : il se peut qu'une certaine musique me touche (causalement).

On glisse aisément à la conclusion qu'entre le compositeur et l'auditeur, tout ne serait qu'échange affectif. Mais si cela était, cet échange affectif resterait externe à la véritable compréhension de la musique.

La question de l'appréciation, certes distincte de celle de la compréhension, lui est évidemment liée : pour apprécier une exécution musicale il faut déjà la comprendre. L'appréciation positive a ses gestes expressifs, ses mimiques, tout comme le dégoût ou l'insatisfaction devant une œuvre d'art inaccomplie ou ratée a les siens. Mais la description des affects et des émotions n'est que phénoménologique, elle ne livre pas la clé de la compréhension, qui est aspectuelle. Alors que les expressions faciales, lues sur autrui, à fleur de peau, permettent de détecter s'il comprend, voire apprécie telle phrase musicale. Détecter si quelqu'un comprend se fait *en troisième personne* et pour ainsi dire de l'extérieur. Le proto-langage des réactions immédiates d'autrui m'enseigne ce que c'est que comprendre une œuvre d'art.

Comme dans toute la philosophie wittgensteinienne de l'esprit, le (prétendu) mental est grammaticalisé, et corrélé par une *relation interne* avec ses critères expressifs. Mais la démarche du philosophe grammairien se déporte d'un processus mental supposé vers le proto-langage public des sourires et des applaudissements, sur lesquels vont s'édifier les jeux du langage verbal, et qui est un cas d'expressivité, souvent naturelle, voire apprise, de l'homme. La compréhension ne sollicite que des critères expressifs, et il n'est nullement question de processus internes concomitants accompagnant ou causant des processus externes, paroles ou gestes, aucune question ne peut être posée qu'en troisième personne : il s'agit pour l'amateur d'art de « s'imprégner de l'expression du visage » d'autrui pendant qu'il suit une phrase musicale en la comprenant, ou qu'il la joue, ou d'« être sensible à l'expression » de quelqu'un. Les affects qui peuvent accompagner la compréhension d'une phrase musicale ne jouent pas du tout un rôle aussi important que les gestes dans l'élucidation du *Verständnis*.

Il en résulte qu'on ne peut spécifier les prédicats mentaux à partir de la considération du seul cas de la première personne, au contraire il faut pour cela se placer du point de vue de la troisième personne. Nous apprenons l'usage des

concepts mentaux en les rapportant à des gestes, des traits de comportements publics, bref des expressions, et cela est vrai aussi en esthétique. Il y a une connaissance en troisième personne du fait que quelqu'un a compris ou apprécie un thème musical. On est tenté d'en tirer le paradoxe suivant : je ne sais pas (en un certain sens de « savoir ») si je comprends cette musique, mais je sais détecter si autrui la comprend ; plus précisément : je ne sais pas en première personne si je comprends cette musique mais je sais en troisième personne si autrui la comprend. Cette connaissance en première personne, le plus souvent implicite, ne doit rien à l'introspection, elle peut concerner par exemple le savoir que j'ai de la position de mes membres ; c'est un savoir direct, une sorte de familiarité avec un fait. En s'appuyant sur cette notion, on pourrait faire dire à Wittgenstein, selon Roger Scruton, qu'en comprenant une phrase musicale j'exerce cette sorte de connaissance *sui generis*, qui toutefois ne se réduit pas à un « *Erlebnis* spécifique inanalysable ». Ainsi, même dans une perspective à la première personne, si on veut être fidèle à Wittgenstein, on n'aura pas recours au ressenti, à l'« effet que cela fait ». Il est impossible, à partir de notre seul cas, de savoir ce qu'est comprendre une phrase musicale, mais on le peut en observant autrui et en cherchant à détecter dans son comportement et à lire sur son visage les critères publics du *Verständnis*. Il nous semble que la compréhension d'une phrase musicale ressemble plus à la reconnaissance d'une expression faciale, avec les présupposés gestaltistes que cela implique, qu'à la compréhension d'une phrase du langage ordinaire ; en effet, dans la seconde philosophie de l'auteur viennois, la signification d'un énoncé est identifiée à son usage. Même si le contexte d'une phrase musicale, saturée de tout son environnement culturel, importe aussi beaucoup, voire plus. Néanmoins Wittgenstein compare les deux sortes de phrases, à un certain égard : celui des expressions comme critères de la compréhension ; elles sont également toutes les deux *articulées*. Cette comparaison bilatérale est une tactique de Wittgenstein dans les années 1930-1940 qui consiste à utiliser des « objets de comparaison » permettant d'éclairer certaines facettes de l'objet étudié⁹, par exemple

9. L. Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. F. Dastur

« transposer l'image musicale dans l'image d'un autre processus et laisser cette image éclairer l'autre¹⁰ », afin d'éviter l'erreur de Spengler : « attribuer dogmatiquement à l'objet ce qui ne doit caractériser que le paradigme », confondant réalité du modèle et modèle de la réalité. (Le philosophe viennois condamne tout usage dogmatique des paradigmes en philosophie, ce qui est une façon de congédier Platon.) Arbo analyse finement le procédé (*EC*, p. 144-146) et en donne un exemple parlant avec une partition de Chopin où le phrasé ressemble au mouvement des yeux qui « phrase » l'image du canard-lapin (*EC*, p. 256-257).

Pourtant Wittgenstein lui-même semble parfois ne pas aller jusqu'au bout de son entente intransitive de l'expression, qu'elle soit celle de l'œuvre d'art, de l'exécution musicale ou celle de l'auditeur avec ses gestes et ses expressions faciales. Car il n'hésite pas à dire que la grimace exprime un sentiment : le mécontentement ou le dégoût devant un aspect d'une œuvre ratée. La grimace, qui est une expression naturelle, fait partie de ces *réactions* esthétiques corporelles qui sont peut-être les « *choses les plus importantes* », selon le frère de Paul Wittgenstein, en philosophie de l'art¹¹ ; le dégoût n'est peut-être pas une émotion proprement dite, mais il y a des émotions ou des affects comme la joie ou la jubilation des applaudissements, des bravos, réactions tout à fait émotionnelles, qui sont des expressions employées ici de façon *transitive*. Il semble donc y avoir pour Wittgenstein des réactions typiquement esthétiques qui sont des expressions transitives d'émotions esthétiques comme la joie ou la fureur en présence d'une interprétation par un artiste. Il pointe l'intérêt de l'*immédiateté* de ces réactions qu'il substitue à l'idée commune du détour par une inférence basée sur des signes extérieurs et concluant à des processus internes concomitants (*F*, § 225). Non que ces processus n'existent pas, mais recourir à eux n'est d'aucune utilité dans une recherche sur la compréhension musicale.

et al., Paris, Gallimard, 2005, § 131-134.

10. L. Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. M.-A. Lescourret, Paris, Gallimard, 1960 (rééd. 2001), § 4.

11. L. Wittgenstein, *Leçons et Conversations*, trad. J. Fauve, Paris, Gallimard, 1992, p. 37.

Les réactions esthétiques ont la particularité d'être orientées vers leur objet, et non vers leur cause, conformément au refus wittgensteinien de toute approche causale du psychique. Par ailleurs n'importe quel sentiment ne peut pas être impliqué dans l'expérience esthétique : certains affects sont plus esthétiques que d'autres. Il ne s'agit donc pas, dans l'esthétique de notre auteur, de se passer complètement des sentiments et des vécus, même s'ils n'ont pas le rôle que leur prêtait le romantisme. Mais ces affects sont convoqués à titre *réactif* dans l'appréciation, positive ou négative, d'une œuvre ou d'une exécution musicale. Il n'y a pas d'émotions proprement esthétiques, mais il peut y avoir un *rôle* esthétique de certaines émotions comme il y a un rôle esthétique de certaines paroles, de certains gestes. L'effet des réactions et des émotions est entre autres d'impliquer le *corps* dans l'appréciation esthétique. En outre les unes et les autres n'ont d'usage que pris dans un écheveau de jeux de langage qui forment un tout avec des pratiques et des institutions au sein d'une culture, dont il est impossible de donner une description exhaustive¹².

Les idées de Wittgenstein sur l'expression d'une œuvre d'art valent aussi pour le jeu expressif d'un musicien, qui fait intervenir la notion capitale de justesse : jouer un morceau de musique avec l'expression juste revient, selon ce philosophe, à lui donner une « physionomie » (un terme très à la mode à Vienne au début du xx^e siècle, il est notamment employé par Karl Bühler). Ainsi trouver Schubert mélancolique revient à lui donner un « visage ». Là encore le geste joue un rôle expressif important, si on pense à la gestuelle du chef d'orchestre indiquant la manière juste de jouer, même s'il y a plusieurs justesses, plusieurs *tempi* avec lesquels on peut jouer un morceau de musique. Le jeu expressif n'est pas complètement disjoint du registre affectif, comme le montre l'exemple d'une partition de Schumann où figurent en tête les mots « Comme des lointains » : à ce propos Wittgenstein compare cette indication à un geste exprimant une impression de révolu, et au ton sur lequel on dit : « il y a bien, bien longtemps. »

L'appréciation positive passe par une *attitude* spécifique de l'amateur d'art ; l'attitude esthétique par excellence

12. *Ibid.*, p. 26.

consiste à se laisser imprégner de l'expression propre à la musique qu'on écoute ou au jeu musical, à laisser l'œuvre *faire impression sur soi* (comme dit le *Cahier brun*) : c'est s'ouvrir à l'œuvre pour qu'elle nous marque de son empreinte, c'est entrer « en résonance avec elle » (pour reprendre le mot d'Antonia Soulez). Pareille imprégnation suppose une sensibilité aux aspects, donc toute une éducation artistique – une personne non cultivée n'y aura pas accès – et sans doute une *tradition* (voir *EC*, p. 85). Le cas de l'appréciation négative met en jeu un aspect inesthétique ; ainsi le dégoût esthétique pointe-t-il en général vers un aspect déplaisant : Wittgenstein soutient que l'aspect n'est pas la cause, mais l'*objet* du dégoût ; le dégoût en musique est en relation interne avec, par exemple, la basse trop faible, qu'on n'entend pas assez. Les réactions esthétiques, dont les émotions ne sont pas totalement exclues, sont le socle sur lequel vont s'édifier les jeux de langage de l'explication esthétique qui se nourrit de comparaisons et juxtapositions, jetant parfois un pont entre des arts ou des œuvres différentes (trouver Brahms « très kellerien¹³ ») comme dans les « correspondances » baudelairiennes. L'explication pouvant convaincre autrui, on en finit ainsi avec l'idée commune de l'incommunicabilité de l'expérience esthétique.

Enfin il convient de distinguer de l'appréciation positive la « satisfaction » (ou l'apaisement, *Befriedung*) caractéristique du musicien qui a enfin trouvé la bonne façon de jouer ou de l'amateur d'art à qui quelqu'un a fourni une explication de l'œuvre qui le satisfait (dans les deux cas le critère est qu'ils s'arrêtent de chercher). Seules une recherche aboutie, remplissant sa visée, et qui alors cesse, ou bien une explication esthétique satisfaisante, amènent l'approbation : on approuve l'explication donnée (comme en psychanalyse) parce qu'elle satisfait ou on approuve une manière de jouer un morceau de musique ; ainsi, le pianiste arrête de répéter quand il a trouvé « ce qu'il cherchait » et qu'il n'y a pas lieu d'aller plus avant. Le point important est que cette trouvaille ne passe pas par une comparaison avec un paradigme ou un prototype qu'il aurait en tête, explique le *Cahier brun*,

13. Gottfried Keller est un des plus grands écrivains suisses allemands du XIX^e siècle.

et dont il essaierait de se rapprocher en répétant. Il n'y a nulle part aucun paradigme, aucun moule prêt à accueillir un contenu : la forme musicale est inséparable du contenu. Et, dans l'évidence, nous ne comparons cette forme « qu'à elle-même ». C'est le thème « *ainsi phrasé* », « *ainsi accentué* », qui existe effectivement, et lui seulement, sans qu'il y ait de comparaison entre deux entités : une exécution musicale et son modèle. Il n'y a qu'une entité, dans laquelle le contenu et la forme sont indissociables.

Ainsi, comprendre un morceau de musique ne consiste nullement à regarder à l'intérieur de soi-même ; le meilleur exemple est peut-être le jeu expressif du musicien professionnel qu'écoute l'amateur ; ce dernier détecte le *Verständnis* en observant le visage de l'artiste, et en scrutant son jeu, le tempo, le phrasé, la force, l'articulation, qui exemplifient l'intelligence de la partition. C'est dire que l'auditeur comprend le jeu expressif en insérant une connaissance en troisième personne à l'intérieur de son point de vue en première personne (comme le remarque Roger Scruton) : je sais qu'il comprend.

On le voit, cette quête de la juste notion de compréhension musicale touche aux enjeux les plus fondamentaux de la philosophie de l'esprit de Wittgenstein, et il y aurait fort à parier que sans les exemples d'aspects musicaux, cette philosophie aurait été beaucoup moins parlante. Par ailleurs, l'esthétique tellement sobre du philosophe viennois est également riche en pistes et en comparaisons possibles : trouver des prolongements musicologiques au xx^e siècle des idées de Wittgenstein sur la musique, c'est ce à quoi s'emploient Alessandro Arbo et Antonia Soulez. Nous avons pour notre part voulu montrer comment sa réflexion sur la musique s'enracine dans les questions les plus profondes de sa philosophie : qu'est-ce que comprendre, signifier, penser ? Et mesurer ce que le philosophe viennois a retiré de son contact précoce avec tant de grands musiciens, dans le salon de musique du Palais Wittgenstein au début du xx^e siècle.

Christiane CHAUVIRÉ