

Peut-on dire la musique? : Wittgenstein et le sens de la musique = "Lässt sich die Musik in Worte fassen?" : Wittgenstein und der Sinn der Musik

Autor(en): **Aeschbach, Sebastian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2007)**

Heft 98

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927735>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Lässt sich die Musik in Worte fassen?» – Wittgenstein und der Sinn der Musik

Anekdoten berichten, dass Ludwig Wittgenstein musikalisch sehr begabt war; er konnte offensichtlich ganze Opern auswendig «pfeifen» und am Ende seines Lebens plante er sogar une carrière de chef d'orchestre. Ses commentaires et remarques sur la musique formaient une cohérente philosophie musicale. Ils restent souvent laconiques; ils servent généralement à l'élucidation d'aspects de la langue, ce qui est «parler de la musique». Néanmoins, les questions de Wittgenstein jouent un rôle important dans le débat esthétique et offrent surtout au critique musical de précieuses pistes.

La musique et Wittgenstein est un thème qui n'a reçu qu'un intérêt mesuré dans l'immense littérature consacrée à la philosophie. Il est vrai que Wittgenstein ne développe pas véritablement d'esthétique musicale, tout au plus égrène-t-il, çà et là, diverses remarques sur la musique. Et de surcroît, ces remarques, il s'en sert la plupart du temps comme d'un exemple pour illustrer des caractéristiques importantes du langage — un phénomène qui l'intéresse au tout premier chef. Pour beaucoup, parler d'une esthétique musicale wittgensteinienne reste exagéré¹. Récemment pourtant, Scruton² et Ridley³ ont suggéré que les quelques réflexions du philosophe sont d'une importance capitale en philosophie de la musique et, nous ajoutons : peut-être même un terrain très fécond pour la réflexion du musicologue et du critique. Nous tâcherons de le montrer dans la suite. Il ne fait nul doute que Wittgenstein pose les questions esthétiques d'une façon nouvelle. Ce qui l'intéresse, ce n'est ni la traditionnelle question de l'objectivité du jugement esthétique, ni la signification existentielle ou «métaphysique» de la musique — cette chose insaisissable sur laquelle la tradition romantique allemande a spéculé longtemps —, pas plus qu'elle n'est une réflexion historique sur les conditions de production des œuvres d'art ou une définition conceptuelle de termes tels que «beau» et « laid ». Les réflexions de Wittgenstein abordent la question de savoir ce que «comprendre» ou «apprécier» la musique veut dire, ou encore notre façon de parler des œuvres musicales. La question du «sens», quel qu'en soit le domaine d'ailleurs, est aussi pompeuse que banale. Le mot est équivoque ; et souvent on l'emploie pour exprimer l'harmonie de ce que l'on dit ou pour rehausser l'intensité, la profondeur de ce que l'on affirme. Mais que voulons nous dire, au juste, lorsque nous évoquons le sens de la musique, lorsque nous disons d'une chose, d'une idée, qu'elle est le sens d'une œuvre ou d'un passage ? On a souvent considéré le «sens» proprement musical comme une relation entre la musique et autre chose, par exemple les émotions (le sens de telle ou telle phrase musicale étant une certaine émotion), la Volonté ou même certaines sonorités naturelles, donnant ainsi une fonction descriptive à la musique. Dans les *Recherches philosophiques*, Wittgenstein s'oppose toutefois à l'idée générale que la signification puisse être l'objet auquel une phrase fait référence. Mais si le sens d'une phrase musicale n'est pas une entité externe à la musique (objet, émotion, bruit, intention de l'auteur, etc.) qu'est-il au juste et surtout comment l'appréhende-t-on ?

QU'EST-CE QUE COMPRENDRE LA MUSIQUE ?

Au fil de ses investigations, Wittgenstein revient sur l'un des enjeux majeurs de la philosophie du 20^e siècle, à savoir la détermination de ce qu'est le «sens» d'une phrase. Pour les partisans du mentalisme, comme Russell (et avant lui Locke), le sens d'une phrase est une idée, une sorte d'image interne et privée. La communication suppose dès lors que l'on parvienne à causer chez son interlocuteur une idée similaire à la sienne. Mais comme le souligne Glock, «cette position implique que nous ne pouvons jamais savoir si nous avons réussi à communiquer»⁴ car l'image que l'autre associe aux mots peut être très différente. Pour pallier ce problème, la parade consiste à rejeter, à l'instar du logicien allemand Frege, le psychologisme de cette approche. Ce dernier soutient en effet que le sens d'une phrase est une entité abstraite — plus exactement une pensée —, c'est-à-dire une sorte d'idée platonicienne unique exprimée par les phrases de notre langage. Comprendre une phrase revient donc à saisir cette pensée. Le sens d'une phrase est ce que nous comprenons lorsque nous la comprenons. Ce processus de «saisie du sens» reste néanmoins mystérieux dans les deux cas. De plus, bien qu'opposées sur la question de la nature psychologique du «sens», les deux théories n'en admettent pas moins que les phrases sont l'incarnation du «sens», quel qu'il soit, «psychologique» ou non. Quant à Wittgenstein, il pose le problème autrement. A ses yeux, une bonne théorie ne doit pas simplement postuler la compréhension comme un processus existant, mais mystérieux. Son intuition est que, au contraire, pour approcher la question du sens, il nous faut d'abord identifier comment la compréhension est manifestée, car nous ne disposons pas de meilleure ou plus directe voie d'accès à cette mystérieuse entité. Comme le souligne Scruton : «nous n'avons aucune idée de ce que pourrait être le sens de la musique avant que nous ne parvenions à distinguer celui qui écoute et comprend la musique de celui qui l'écoute seulement»⁵. L'analyse se focalise dès lors sur ce que «comprendre» veut dire et à quoi l'on voit qu'une personne a compris une œuvre. Wittgenstein nous le rappelle ainsi :

«demande-toi comment on amène quelqu'un à comprendre un poème, ou un thème. La réponse à cette question nous dit comment on explique ici le sens»⁶.

Car «comprendre» n'est pas un processus interne psychologique, ou plutôt : on ne peut pas réduire la compréhension à

1. Dieter Birnbacher, «Wittgenstein et la musique», *Revue philosophique de Louvain*, Vol. 98, No. 3, pp. 572-588

2. Roger Scruton, «Wittgenstein and the understanding of music», *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44, No. 2, 2004, pp. 1-9.

3. Aaron Ridley, *The philosophy of music. Themes and variations*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004, pp. 20-46.

4. Hans-Johann Glock, *Dictionnaire Wittgenstein*, Éditions Gallimard, Paris, 2003, p. 123.

5. Scruton, *op. cit.*, p. 2.

6. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Gallimard, Paris, 2004, § 533.

« la phrase musicale est pour moi un geste. Elle s'imisce dans ma vie. Je me l'approprie⁸. »

Le geste permet avant tout d'expliquer, et donc de faire comprendre, ce que la musique veut dire :

« La compréhension et l'explication d'une phrase musicale. L'explication la plus simple est parfois un geste ; une autre serait un pas de danse ou des mots qui décrivent un pas de danse⁹. »

En rappelant l'importance de toute la part non linguistique de la communication musicale, le philosophe appréhende une autre dimension de ce que « faire comprendre » la musique veut dire. Reste à savoir comment l'on doit appréhender la compréhension *tout court*. Sur ce point, Wittgenstein propose une analogie éclairante en soutenant que comprendre la musique c'est comme comprendre les traits d'un visage dont on reconnaît qu'il exprime de la colère ou de la joie (*Recherches Philosophiques* § 536). « Si je dis d'un morceau de Schubert qu'il est mélancolique, dit Wittgenstein, cela revient à lui donner un visage »¹⁰. Les traits peuvent changer, un visage peut se rider, se blesser, il n'en demeure pas moins qu'il peut garder la même expression. Saisir l'expression d'un visage échappe à toute généralisation car on voit soudainement ce dernier comme une totalité organique exprimant tel ou tel état d'âme.

Et c'est là précisément l'une des caractéristiques essentielles de la perception esthétique (et musicale), à savoir l'idée que nous ne faisons pas simplement qu'entendre une succession de bruits, mais que nous entendons une phrase musicale qui nous apparaît comme quelque chose d'autre, par exemple comme une sorte de conclusion ou d'interrogation, etc. Mais pour entendre un passage comme une fin, comme une réponse ou encore comme une confirmation, nous devons avoir une certaine familiarité avec ces gestes musicaux (*Remarques sur la philosophie de la psychologie*, I, §433).

Cette part d'interprétation propre à la vision esthétique et, a fortiori, dans l'écoute exige de l'auditeur qu'il possède une certaine culture, une expérience qui lui permet de comparer et de saisir l'expression d'un morceau de musique (*RP*, §23). Il serait donc erroné de considérer les morceaux de musique comme de simples générateurs d'émotions ; notre appréhension esthétique ne fonctionne pas de la sorte et même pour celui qui ne « ressent » quelque chose qu'à l'écoute de la musique la plus kitsch, celui-ci est habitué à un genre de musiques très limité qu'il entendra toujours comme romantique ou triste. C'est pourquoi en définitive, Wittgenstein en vient à penser que pour comprendre une œuvre, il nous faut déjà comprendre la musique en général¹¹.

LA MUSIQUE POURTANT RESTE INEXPRIMABLE...

L'analyse du concept de « compréhension » nous conduit à considérer toutes les pratiques, verbales ou non, qui entourent la musique et son appréciation, et d'éviter soigneusement de considérer le sens comme une entité privée. Il est fort probable que le geste ou une expression du visage se prêtent parfois bien mieux que les mots à l'expression du sens d'une phrase musicale. Or certaines remarques de Wittgenstein laissent entendre que la musique demeure inexprimable, malgré tout. Il s'agit même d'un thème assez récurrent dans l'œuvre du philosophe. Dans le *Tractatus logico-philosophicus* déjà, il nous dit qu'une phrase musicale est comme une tautologie : elle ne *dit* rien et ne peut *montrer* qu'elle-même ; elle est donc ineffable. L'idée que l'art et

quelques émotions ou épisodes mentaux. C'est particulièrement manifeste lorsque Wittgenstein rejette une idée répandue en art, surtout en musique, qui prétend que comprendre une œuvre, c'est ressentir une émotion. Ainsi, de quelqu'un qui, par exemple, ne ressentirait pas de tristesse à l'écoute du *Requiem* de Mozart nous pourrions dire qu'il n'a pas compris l'œuvre (*Zettel*, § 165-169). Or pour Wittgenstein, cette idée est erronée ; il souligne que :

« comprendre la musique n'est ni une sensation, ni une somme de sensations » (*Z*, § 165)

La compréhension possède des critères *publics* et l'une des tâches de la philosophie consiste précisément à les identifier ; la compréhension linguistique et musicale sont des compétences et non quelques mystérieux états mentaux privés. Plus près de nos préoccupations, il ne s'agit donc pas de se demander qu'elle est, pour prendre un exemple, la signification du *Marteau sans maître*, mais de se demander comment l'œuvre de Boulez est expliquée ou quels sont les critères nous permettant de dire que quelqu'un a compris le *Marteau sans maître*. C'est là un revêtement capital dans la nature même des questions posées en esthétique.

Dans le cas spécifique de la compréhension d'un mot ou d'une phrase, point de départ de sa réflexion, Wittgenstein distingue généralement trois critères : « la manière dont quelqu'un utilise un mot, [...] la manière dont quelqu'un répond à l'usage de ce mot par les autres, et [...] la manière dont il explique ce que ce mot signifie lorsqu'on lui pose la question »⁷. Mais qu'en est-il de la compréhension des phrases musicales ? Comment celle-ci se manifeste-t-elle ? Par analogie avec tous ces critères montrant que l'on sait faire usage d'un mot, nous pourrions dire qu'une personne a bien compris un morceau de musique à partir du moment où elle sait l'exécuter correctement. Mais celui qui ne sait jouer d'un instrument est-il donc condamné à ne jamais pouvoir *comprendre* quelque musique que ce soit ?

La meilleure illustration du problème reste le cas d'un professeur de musique expliquant le sens d'un passage à son élève. Dans la situation où un musicien doit expliquer à autrui comment interpréter un passage, toutes sortes de moyens de communication sont généralement mises en œuvre. Et ce genre d'explication se fait souvent par des moyens non linguistiques, par un geste, une expression du visage, en battant la mesure, en mimant des sons et des phrasés. Wittgenstein en vient même à réduire parfois la phrase musicale à un geste. Ainsi :

7. Hans-Johann Glock, *Dictionnaire Wittgenstein*, Éditions Gallimard, Paris, 2003, p. 125.

8. Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Werkausgabe Bd. VIII, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1984, p. 553

8. *Ibid.*, p. 548.

9. Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations*, Paris, PUF, 1992, p. 20.

10. Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, op. cit., p. 549.

11. Ludwig Wittgenstein, *Eine philosophische Betrachtung (Das Braune Buch)*, Werkausgabe, Bd. V, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1984, p. 256.

tout particulièrement la musique soit inexprimable est un *topos* courant, surtout pour le romantisme allemand. Chez Wittgenstein, cette idée s'appuie sur le fait qu'un langage est dit sensé à partir du moment où il peut décrire le monde.

Or les phrases musicales ne décrivant rien, elles ne peuvent donc rien exprimer. D'un point de vue historique et biographique, le philosophe défend ici une sorte d'esthétique de l'autonomie de la musique qui à la fin du 19^e siècle a notamment été théorisée par le musicologue autrichien Hanslick et qui a pu lui être transmise par son professeur de musique Labor, fervent adepte du musicologue. En vertu de la première approche de Wittgenstein, nous devrions donc admettre que les phrases musicales sont dénuées de sens.

Le *topos* réapparaît dans les *Recherches philosophiques*. L'idée connaît toutefois un léger changement : le philosophe soutient cette fois que la musique *dit* quelque chose, mais que ce qu'elle dit ne peut être exprimé par des mots, ni par des images. Ainsi :

« Cette mélodie dit quelque chose » et c'est comme si nous devons trouver ce qu'elle dit. Je sais pourtant qu'elle ne dit rien que je puisse exprimer avec des mots ou des images¹². »

Notons que cette thèse ne doit pas être comprise comme l'aveu de la faiblesse descriptive de la musique en comparaison de la peinture ou de la littérature ; ce n'est pas parce qu'un compositeur décrit moins bien un paysage qu'un peintre que ce que dit la musique m'est moins accessible. Simplement, contrairement à tout art figuratif, la musique me dit quelque chose, mais ce qu'elle me dit ne dépend que de ses propriétés intrinsèques (*PU*, §523) ; elle ne se réfère à rien d'autre qu'à elle-même. L'esthétique de l'autonomie de la musique semble toujours de mise lorsqu'il dit :

« Und wenn ich mich nach dieser Einsicht darein ergebe zu sagen "Sie drückt nur einen musikalischen Gedanken aus", dann würde das nicht mehr bedeuten als «Sie drückt sich selber aus¹³. »

Il semblerait presque que nous soyons condamnés au silence, que nous ne pouvons parler de musique. Notons ici une différence avec le *Tractatus*. Si le philosophe a raison, la critique musicale est une entreprise perdue d'avance. Or on admettra que certains adjectifs conviennent mieux au *Requiem* de Mozart que d'autres. A supposer que je dise de cette œuvre qu'elle est joyeuse et gaie, peu de monde me prendra au sérieux. Autrement dit, si certaines façons de parler des œuvres musicales s'avèrent plus pertinentes que d'autres, l'idée que la musique est ineffable s'avère moins pertinente¹⁴.

Mais l'expression verbale directe du sens de la musique demeure une chose éminemment problématique. Wittgenstein semble vouloir nous dire que nous expliquons le sens de la musique par des gestes, des pas de danse, des expressions faciales, etc., c'est-à-dire principalement par des moyens non linguistiques. Ces gestes au sens large ont cette caractéristique fondamentale d'échapper à l'incapacité d'exprimer ce que dit la musique. Parler de musique est dès lors possible, *mais de façon indirecte seulement*. Ainsi, je peux exprimer ce que dit une pièce de musique en décrivant les gestes qui l'accompagnent. L'expérience esthétique demeure donc inexprimable, mais pas la *figuration* de cette expérience par le geste. Ainsi :

« Es ist sonderbar: Wir möchten das Verstehen einer Geste als eine Übersetzung in Worte erklären, und das Verstehen von Worten als ein Übersetzen in Gesten. Und wirklich werden wir Worte durch eine Geste und eine Geste durch Worte erklären. » (*Grammaire Philosophique*, § 42)

Il n'est donc pas étonnant que Wittgenstein conçoive le corps humain comme la meilleure image de la pensée (*RP*, § 496).

WITTGENSTEIN, LA MUSIQUE ET LE CRITIQUE

Le critique agrmente généralement son texte de quantité d'informations quant à la genèse de l'œuvre en question, aux intentions du compositeur, à l'esthétique dont il se revendique, au contexte historique et biographique, etc. Mais on remarquera aussi qu'à elles seules, ces informations ne suffisent pas toujours. On attend naturellement plus du critique qu'une simple description de l'œuvre, de sa forme ou de sa genèse. Connaître le nombre de mesure du *Marteau sans maître* n'a jamais garanti que l'on a compris cette œuvre. Or n'est-ce pas là l'enjeu principal ? Comprendre une œuvre ? On s'offusquera peut-être en rétorquant qu'il n'y a pas un seul et unique sens — cela semble aller de soit —, mais autant de sens qu'il y a d'œuvres (et d'hommes pour les écouter). Pourtant ce n'est pas là ce qui nous préoccupe ; plus important semble être le concept pris dans sa généralité. Et précisément, l'analyse minutieuse de notre façon de parler et de juger des œuvres d'art semble être le meilleur guide pour approcher la question du sens.

On aurait tort néanmoins de résumer, voire de réduire l'esthétique de Wittgenstein à la seule description du langage que l'on tient à l'égard des œuvres d'art. Certes Wittgenstein évite soigneusement d'assimiler la signification des œuvres à quelque image interne. Le philosophe ne dit pas pour autant que nous ne ressentons rien, mais simplement que ces phénomènes, ces expériences, ne sont pas déterminants. L'intérêt principal d'une esthétique wittgensteinienne réside probablement dans la caractérisation de l'explication esthétique. Lorsqu'il s'agit d'approcher le sens d'une œuvre musicale, nous avons intérêt à comparer celles-ci avec d'autres œuvres, voire même d'autres formes d'expression (*RP*, § 527).

Wittgenstein tire par exemple un parallèle entre les œuvres littéraires de Keller et celles, musicales, de Brahms. Le philosophe estime aussi, nous l'avons vu, qu'un geste ou l'expression d'un visage constitue parfois une meilleure explication du sens d'une phrase musicale dont la caractérisation par des mots reste une entreprise particulièrement délicate. Il s'agit typiquement de ce deuxième sens de « comprendre » qui intervient lorsque l'on ne peut paraphraser directement l'objet que l'on veut saisir. Hormis ces éléments, il en va parfois de la perception de l'aspect, c'est-à-dire de pouvoir être en mesure d'entendre telle ou telle phrase musicale comme un certain geste comme une conclusion, etc.

La comparaison demeure ainsi l'outil le plus essentiel dans la démarche de celui qui veut comprendre une œuvre d'art. Mais pourquoi ? Au fond, il s'agit là de la meilleure expression de la maîtrise que l'on peut avoir d'une ensemble de normes, de standards culturels, car l'explication que l'on donne de l'usage correct d'un mot ou d'une phrase musicale ne fait qu'en indiquer l'usage *correct*, c'est-à-dire conforme à un certain contexte. C'est donc bel et bien cette aptitude là qui semble requise chez le (bon) critique. Bouveresse le résume d'ailleurs très bien :

« La supériorité du critique professionnel ne réside pas tellement ici dans une meilleure connaissance de l'âme humaine, une plus grande aptitude à prévoir et à provoquer des réactions esthétiques, mais plutôt dans une plus grande maîtrise de la technique qui consiste à disposer [...] des choses l'une à côté de l'autre, à confronter des cas différents pour les rapprocher ou les opposer, à inventer des cas intermédiaires, etc.¹⁵ »

12. Id.

13. Joachim Schulte, *Erlebnis und Ausdruck, Wittgensteins Philosophie der Psychologie*, Philosophia Verlag, München, 1987, p. 44.

14. Bouveresse, 1973, p. 186.