

Antonia Soulez

Au fil du motif

Autour de Wittgenstein
et la musique



éditions
DELATOUR FRANCE

Collection Musique & Philosophie
dirigée par Antonia Soulez et Julien Labia

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays.

Le code de la propriété intellectuelle du 1er juillet 1992 n'autorisant, aux termes de l'article L.122-5, 2e et 3e a), d'une part, « que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, « que les analyses et courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration [...] Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou ayant cause, est illicite. » (Article L.122-4).

ISBN 978-2-7521-0108-2

© 2012 by Éditions DELATOUR FRANCE
www.editions-delatour.com

Antonia Soulez

AU FIL DU MOTIF

Autour de Wittgenstein et la musique



éditions Delatour France

à la mémoire de Ruth Friedenson

Préface

Cet ouvrage réunit un ensemble de textes au nombre de treize, les uns publiés, les autres non. Le plus ancien date de 1992. Les plus récents sont d'aujourd'hui.

Le lecteur notera sans doute quelques effets de répétition liés à la reprise ou à l'actualisation que certains d'entre eux justifiaient selon moi. Sous le sous-titre « Autour de Wittgenstein et la musique », se trouvent rassemblées des réflexions qui ont trait à bien d'autres philosophes ou musiciens que Wittgenstein. Schönberg est à l'honneur, mais aussi parmi les philosophes, des auteurs aussi différents que Goodman et Adorno. La place accordée à Schoenberg vient en partie d'un intérêt que j'ai porté dans les années 1990 aux correspondances sémantiques entre, si je puis dire, les deux écoles de Vienne, musicale et philosophique. Kafka mais également Cage trouvent leur place dans des confrontations que j'explore. Sous le titre « notre musique », se dessinent, entre Wittgenstein et Kafka, deux formes de solipsismes dont l'un se lit à l'envers de l'autre.

Le thème de l'autonomie du musical, perceptible dans l'approche wittgensteinienne de la signification puis de la grammaire, prend tout son relief dans des controverses où la parole est donnée à Carl Dahlhaus, Arthur Danto, Daniel Charles, Cora Diamond, et dans une certaine mesure, Lydia Göehr. Une importance particulière est accordée en particulier à Eduard Hanslick qui fut un pionnier au point que certains (ainsi Julien Labia, jeune chercheur travaillant aujourd'hui sur ses écrits), pensent qu'il n'était pas de son temps. Il faudrait également mentionner quelques théoriciens marquants dans le monde anglo-américain où se distingue depuis quelques années un véritable courant de « compréhension musicale » (« *musical understanding* »). Place est faite dans ces confrontations à des philosophes qui ont

AU FIL DU MOTIF

réfléchi de plus loin sur la musique, de même qu'à des philosophes n'ayant pas de rapport privilégié avec la musique.

L'orientation qui est la mienne en philosophie du langage, sera sensible au lecteur mais aussi un certain goût pour les croisements de traditions, façon de casser les frontières d'écoles. On notera une défiance vis à vis des militances analytiques pures, comme des philosophies de la compréhension herméneutique quoique le *comprendre* soit ici justement au centre de la réflexion.

Un peu comme dans la philosophie de l'action reprise à nouveaux frais par Elisabeth Anscombe, il me semble que le moment est venu de soumettre l'acte de comprendre à une méthode d'examen susceptible de modifier le regard porté sur l'activité philosophique à la lumière de la musique dont le processus est par excellence, celui de la variation (« thème et variations », écrit Aaron Ridley, cité dans ce volume). Cela n'empêche pas que la musique soit l'art le plus à même de nous rapporter aux yeux de Wittgenstein à « ce qui vaut » à travers ces variations. A ce point, loin de consacrer l'ineffabilité de la musique, l'image complexe du « temple », associée à celle du statut « *sub specie aeterni* » du musical comme l'appelait Wittgenstein, vient paradoxalement se conjuguer avec la force interprétative du jeu d'expression sonore.

A distance de la thèse du silence, c'est au contraire la dimension de l'écoute qui prend alors le pas sur le moment de l'écriture de la partition, quitte à devenir elle-même un objet de composition. De là, une orientation de la raison musicale vers les qualités, dont les « aspects » pour Wittgenstein sont un autre mot. J'espère ainsi paver la voie en direction d'un regard privilégiant une philosophie du langage que la confrontation avec la musique, dans ses réalisations (y compris théoriques) les plus récentes, conduit à limiter dans ses prétentions analytiques. C'est par ce retour sur soi du mouvement de pensée analytique que la musique inspire, que l'approche wittgensteinienne me paraît précieuse.

Ces travaux ne suivent aucune ligne où se dessinerait un ensemble de thèses acquises ou acceptées respectant des frontières nettes entre domaines. Ils résultent plutôt d'un mariage spontané entre

L'expérience de la musicienne envoûtée que je suis depuis la petite enfance, mon intérêt très vif pour les investigations contemporaines sur les sons, et les amitiés que ces alliances ont suscitées sous le coup d'une quête plutôt obstinée. Cet ouvrage est un acte de foi dont il ne faut attendre aucune certitude, sur le chemin qui conduit d'une addiction d'amour, au départ inconscient de sa force, à l'engagement d'écriture qu'une simple activité théorisante, même accueillie dans le plus ouverte des universités – en l'occurrence celle où j'enseigne depuis 2005 - ne suffirait pas à aiguillonner.

L'inspiration wittgensteinienne, comme le lecteur s'en apercevra, est profonde même là où elle n'est pas explicite. J'en ai tiré deux leçons personnelles : une activité philosophique n'a pas besoin de viser une justification par la théorie. Sa proximité d'avec la thérapie la tient en bordure de la subjectivité à un tel point que tout mouvement de pensée *m'engage*, sujet inclus. La musique, ou les sons qui « me veulent quelque chose » accomplissent sans que ma « visée intentionnelle » y suffise, ce qu'une activité comme la philosophie ne peut arriver seule en tant que telle à produire d'autonome *en contexte*. C'est ma deuxième leçon.

Ainsi, la musique se présente à mes yeux, au regard de la philosophie, comme un paradigme d'intentionnalité résolue. J'entends par là, non qu'elle résoud l'intentionnalité comme elle résoudrait une question qui se pose, à la place de la philosophie et mieux qu'elle, mais qu'elle contribue à faire disparaître la problématique-même d'une question dans et par le processus de composition. La philosophie ici n'a rien à espérer d'une « application » à la pratique, mais plutôt tout à espérer de la pratique pour la résolution de quelques uns de ses problèmes en quelque sorte *à même* le symbolisme, c'est à dire, sans s'élever au dessus d'un langage-objet ni recourir à une philosophie de second ordre et encore moins à une science des éléments (un « solfège »). La question reste de savoir à quelle sorte de pratique, à la fois ordonnée et en immanence.

Mais, comme toujours, Wittgenstein répondrait par une analogie. L'analogie ne fournit pas de trait d'essence. Elle montre au contraire, avec d'autres exemples de pratique, des particularités qui permettent

AU FIL DU MOTIF

de se faire une notion de ce en quoi consiste une solution dans un cas précis. Les différentes manières de voir, loin d'être axiomatisables comme chez Leibniz, offrent alors des perspectives sur ce qu'il s'agit de circonscrire comme question à résoudre. Les comparaisons qui n'existent pas par avance, se construisent en « comparables » (Marcel Détienné). C'est dans la manière d'en parler que se trouve l'objet dont il est question. La grammaire configure cet « objet » à l'aide de ces perspectives qu'il s'agit de décrire.

Pour notre propos, c'est ainsi la pratique musicale qui montre le chemin d'une forme de résolution qui est aussi une dissolution du problème, lequel cesse alors de se poser à un niveau théorique. La voie ressemble à celle de la thérapie, mais elle n'est pas thérapeutique. Les formes résultantes de l'art, en particulier la musique, sont en elles-mêmes une solution pratique où instrumentalité et composition interagissent solidairement. La démarche que Wittgenstein qualifie parfois d'« esthétique » ne dissout pas la philosophie ni ne l'attaque de front. La musique lui permet au contraire de penser l'activité philosophique contre toute tentation « anti-philosophique » (expression polémique d'Alain Badiou). Il lui revient de montrer comment est possible une activité philosophique menée à l'abri de l'illusion ontologique moyennant un « travail » incessant.

Loin d'une vision unitaire de ce que « devrait » être une philosophie « de » la musique, j'ai voulu laisser libre cours à l'inspiration que suscite le motif musical chez l'écrivain conceptuel. Tout en étant conscient des limites de la conceptualité, celui-ci recherche une forme d'activité qui, en faisant de lui un participant à une certaine « vie des signes », le maintient, en droit, sur le chemin d'une contribution active et vitale à une communauté de culture articulée comme un langage. Sous cet angle anthropologique, l'écoute du sens n'exclut nullement une éventuelle expérience de non-compréhension. Dans cette expérience de séparation, le « sens » apparaît tel un « secret qu'on lui cache ».

Enfin, la « vie » en jeu dans le langage, ne se résume pas au vécu que l'on chercherait à exprimer. Comme dans la musique : « on n'exprime pas ce que l'on vit, mais l'on vit ce que l'on exprime » écrit le musi-

ANTONIA SOULEZ

cologue Boris de Schloezer¹. Je vois dans cette conception en quelque sorte expressiviste la condition d'une résistance entretenue contre l'aliénation. L'aliénation linguistique, dénoncée déjà par Nietzsche dont la tonalité semble parfois percer à travers certains propos de Wittgenstein appelant à nous rebeller contre les confusions conceptuelles, est peut-être la pire de toutes car il se pourrait qu'elle soutienne invisiblement toutes les autres formes d'aliénation, tout en nous rendant insensibles à la vie des signes au sein d'une culture que nous sommes appelés à « faire » plus qu'à recevoir, de la même façon qu'écouter, est écouter activement plutôt que passivement. La musique montre ainsi ce qu'il en est d'un usage non fonctionnalisé des signes quand il est ancré dans des formes de vie. La difficile notion de « forme de vie » gagne alors en clarté.

Que se trouvent ici remerciés, pour la part qu'ils ont plus ou moins directement apportée à ce projet, sans forcément le mesurer : Ruth Friedenson, Anne-Marie Revcolevschi, Daniel Garber, Jay Gottlieb, Patrice Loraux, Jean-Marc Chouvel, Jan Sebestik, Horacio Vaggione. Je tiens aussi à remercier particulièrement Salvador Torrè pour m'avoir permis de reproduire la première page de son œuvre *Eye-Oeil-Ojo-Auge*.

Antonia Soulez,

Paris, le 21 janvier 2012

¹ Citation tirée de l'introduction à *Comprendre la musique*, (textes chroniques, critiques et articles rassemblés par Timothée Picard), Presses universitaires de Rennes, 2011, p 17.

1. « Vivre intensément un thème »

Une bonne persécution d'amour

Quand Wittgenstein parle musique, ce n'est ni pour dire qu'il a une philosophie de la musique, ni pour rendre musicale sa philosophie, en vue d'une écriture musicale comme on le dit d'une écriture poétique, ni davantage pour en faire un objet de spécialité sur lequel s'appuierait une pensée systématique traitant de la musique.

Dans un de ses *Denkbewegungen*¹, Wittgenstein dit simplement qu'il aurait aimé « composer une mélodie », et que quiconque le lit et traverse de part en part sa pensée sans mesurer à quel point la musique a compté pour lui, échoue à le comprendre vraiment. À la différence d'Adorno, par exemple, il nous laisse sans outils pour appréhender techniquement ce qu'il pense de la musique. C'est à nous de partir à la recherche d'expressions marquées par la musique, de saisir sur le vif ce que telle réflexion doit à la musique dans ses écrits, comme en un jeu de pistes. Pour cela, le lecteur doit se doter d'une oreille acoustique comme disait Karl Kraus, lire Wittgenstein avec cette oreille-là, tendue. Je ne parle pas ici, sauf à l'occasion, des musiques qui s'écrivent aujourd'hui en référence explicite à Wittgenstein bien que le sujet mérite aussi l'attention.²

Parlera-t-on alors d'arrière-plan, d'influence, ou de ligne d'horizon, comme si la philosophie était une chose, et la musique une autre clairement séparée ? C'est difficile à dire. Le langage de Wittgenstein, sa prose, est émaillé de tant d'expressions lui suggérant des « images » empruntées à d'autres domaines, architecturaux, mathématiques en particulier l'arithmétique, la géométrie projective, qu'en le lisant, c'est

¹ *Kommentar*, section 60, p. 122, ed. Ilse Somavilla, Brenner-Archiv, Innsbruck, 1997.

² Exemples : Les compositions de Steve Reich ou plus près de nous de Salvador Torrè *Augen*.

8. « Notre musique » (Kafka et Wittgenstein)

La question que j'ai envie de traiter en est une qui me tient aux antipodes d'une liaison facile à établir. Je ne me suis pas facilité la tâche. Je voudrais d'un côté aborder la musicalité et de l'autre rattraper, si possible, le thème animalier.

Il y a déjà deux obstacles : l'un qui est le peu de réceptivité à la musique, de Kafka lui-même, chose bien connue. Il suffit pour s'en convaincre de lire « Réflexions sur Kafka » dans *Prismes* (Payot, 1986) d'Adorno où il est rapporté selon Max Brod que Kafka était même réfractaire à la musique. Pour Adorno, il est clair que cette surdité va jusqu'à constituer le musical, en quelque sorte *a contrario*. En effet, écrit Adorno, les « images » de Kafka – ou si l'on préfère les « paraboles » – puisent à cette foncière a-musicalité leur force. On y entend, écrit-il, le « cri muet », ce cri du « poing dans la bouche » (*Lettre à Milena*), avec lequel l'écrivain « part en guerre contre le mythe ». Adorno qualifie d'« ascèse » l'économie commandée par le « principe de littéralité » (observé, sans doute, précise Adorno, par les lecteurs de la Torah) à laquelle conduit cette entrave d'être bâillonné. Il nous invite à rechercher le musical là-même où son émission est obstruée, dans les communautés fermées.

Le deuxième obstacle tient à un autre paradoxe : le caractère asocial de l'animal, tel le terrier, alors même que le motif animalier inspire à Kafka des formes de communauté fermées sur elles-mêmes.

Un commun vœu de pauvreté pour une écriture ascétique (Wittgenstein et Kafka)

Le rapprochement avec Wittgenstein, tenté par Georges-Arthur Goldschmidt dans son dernier livre *Le poing dans la bouche*, publié chez

AU FIL DU MOTIF

Verdier (2004), puise à ces deux paradoxes en réalité noués ensemble qui contribuent à comprimer le cri qui en même temps est celui que le prisonnier pousse quand il bute contre les barreaux de sa cellule, une cellule dont les barreaux referment la communauté à laquelle il appartient sur elle-même, tout en bornant de l'intérieur un champ d'évasion impossible. De l'autre côté en effet, rien ne s'offre à voir ni à comprendre, de même que pour Wittgenstein, il n'y a rien à aller chercher au-delà des limites du dicible et en ce sens, aucune voie de sortie hors de ma cage par une modalité ou une autre de « dépassement ».

L'impossibilité du « dépassement » en ce sens touche Kafka comme Wittgenstein, laissant la fonction du taire en évidence, comme trait d'obstruction constitutif de l'homme. Mais le taire wittgensteinien a un objet : l'indicible, c'est-à-dire non l'ineffable des choses élevées, mais ce qui constitue notre finitude linguistique de départ, notre aphasie devant ce qui vaut. À la place du taire wittgensteinien, Kafka met le cri à l'état pur, symptôme comme le taire, de l'inarticulé. La littéralité chez tous les deux correspond, au plan de l'écriture, à ce constat qu'il ne s'offre même aucun détour expressif qui permettrait de contourner le mur de l'infranchissable. Contrairement aux philosophies de l'*Ueberwindung* qui laissent entrevoir un horizon d'échappée, il en est un peu comme dans les *Carnets du sous-sol* de Dostoïevski où le mur ne donne sur aucun au-delà. Les ressources expressives de l'interprétation ici ne s'offrent même pas et c'est ce que crie le cri, à savoir l'impossibilité d'articuler diciblement ne serait-ce que l'effet-bâillon du « poing dans la bouche ». Le cri est ce phénomène qui vous bouche l'entrée de la sortie puisque c'est la même voie, comme dit Beckett dans le *Dépeupleur*. Ce rapprochement d'ailleurs suggéré par Deleuze avec le *Dépeupleur* de Beckett signale un trait beckettien d'un des courts récits de Kafka « Le grand nageur ».¹

C'est la même voie en effet par où le cri d'être enfermé s'étouffe. De même que le front veut dire deux choses : ce par quoi l'animal, le terrier, se pousse en avant, et ce par quoi il se heurte à ce qui lui barre la voie, en sorte que le front est la partie du corps qui empêche de

¹ Cf. *Kafka*, Ed. de Minuit, Paris, 1975, p. 48, note 25.

13. Une philosophie pour les *qualia* sonores

« La musique est un exercice inconscient de philosophie dans lequel l'esprit (« mind ») ne sait pas qu'il fait de la philosophie »

(Lydia Gabr, après Schopenhauer¹).

Une question commune au philosophe et au musicien

Mon propos part d'une question qui se pose aux philosophes en particulier dans le champ de la philosophie du langage, depuis le début du 20^e siècle et que l'on peut formuler par « la crise de l'objet », et corrélativement d'ailleurs, la disparition de la catégorie « monde » comme monde de choses en vis à vis, bien séparé, d'un sujet de la connaissance lui faisant distinctement face.

À parcourir certains écrits sur la musique, l'expression « objet musical » parfois accolé à celui d'« universaux » m'a frappée². Par ailleurs, l'attention portée par les musiciens à l'exploration de la structure interne du son qui à lui seul constitue un « monde », si ce n'est plusieurs, m'a suggéré que les qualités et propriétés du son formaient aujourd'hui un important champ d'enquêtes qui intéressait le musi-

¹ Dans son *Quest for Voice* (Oxford University Press, 1998, ch. 1, p. 25). Cette citation réaménagée s'appuie sur la citation bien connue de Leibniz par Schopenhauer dans *Le monde comme volonté et comme représentation*, livre 3, texte 52, p. 327 (Pleiade), où justement Schopenhauer distingue le « plaisir » qui couronne la solution exacte d'un exercice d'arithmétique, dans la conception de Leibniz, de la « joie » qui est son point de vue « esthétique » à lui, en rapport avec « l'essence du monde ».

² Les musiciens parlent beaucoup d'« objet musical ». Un numéro de la revue *Philosophie* porte même ce titre « L'objet musical et l'universel », n° 59 de 1998. Il contient en tête des extraits de la correspondance Leibniz-Goldbach (1712-1713) concernant la musique avec une présentation de Frédéric de Buzon.

AU FIL DU MOTIF

rien mais aussi dans une certaine mesure le scientifique. La mise en question de l'approche dialectique du matériau telle que Adorno l'a comprise dans les termes d'une philosophie de l'histoire d'inspiration hégélienne (que le musicologue Carl Dahlhaus par exemple a, non sans raison, jugée « douteuse »)³, a, je pense, contribué à désencombrer la voie d'un retour au matériau considéré autrement que comme donnée historiquement « préformée ».

Ce n'est donc qu'une fois levées ces deux dogmatiques de l'objet et du caractère historique du matériau, qu'il devient possible d'examiner ce avec et sur quoi travaille le compositeur pour produire ce qui sort de la « pâte » dont il *fait* des sons. Un certain point de vue immanentiste me paraît alors devenir de rigueur qui laisse plus de place aux analyses du détail et à la technique, tout en conduisant à poser à nouveaux frais la question des objets au carrefour de la philosophie et de la musique.

Le titre « Manières de faire des sons » inspiré du titre du livre de Nelson Goodman *Manières de faire des mondes*, et qui a donné son thème à notre manifestation⁴, montre que, loin de donner à la philosophie son congé, il s'impose de braquer l'objectif sur une zone d'intersection philosophique et musicale, dont les contours sont ceux d'un univers commun, à savoir précisément, ces « manières ».

On peut être tenté par plusieurs directions. La première qui se présente est la nature par opposition à l'artifice, distinction tout ce qu'il y a de classique pour ne pas dire stéréotypée. Les discussions anciennes semblent avoir grosso modo privilégié la première au sens où l'on a pu parler par exemple de la tonalité comme d'un système « naturel » de l'harmonie musicale à quoi Schönberg déjà s'est opposé en montrant que les sons ignoraient tout « droit naturel » (phrase d'Adorno

³ « Le concept de matériau musical chez Adorno », in *Essais sur la nouvelle musique* (écrits entre 1965 et 1971), Editions Contrechamps, Genève, 2004, trad. Hans Hildenbrand, p. 225.

⁴ allusion aux Journées organisées par Horacio Vaggione, Makis Solomos et moi-même en 2002 et 2003 au Collège International de philosophie, et à l'Institut finlandais, sous l'égide du premier. Des Actes ont été publiés sous ce titre, co-présentés par H. Vaggione et moi-même chez L'Harmattan, en 2010, dans notre collection Musique philosophie.

Table des matières

PRÉFACE	9
1. « VIVRE INTENSÉMENT UN THÈME »	15
Une bonne persécution d’amour	15
Un univers adjectival	16
Apport comparatif des ressources de la musique à l’analyse du langage	18
À l’écart d’un centre de résolution des tensions harmoniques dans la langue et la musique	19
Force de l’action imageante de la musique dans la comparaison : vers un « clavier étendu »	21
Cet organe de vie qu’est le langage	25
Le possible en imagination	27
Des qualités senties aux qualités pensées	29
Arborescences sans ancêtre : approche graphique des ressources harmoniques du langage	31
« Quitter l’être » : le caractère « esthétique » de l’activité de comprendre ?	32
La musique comme analogon pour ré-orienter la philosophie	32
Vivre intensément un thème (à l’écart du sentimentalisme)	33
L’intensité expressive (J. Labor)	35
Le temple de la musique « <i>sub specie aeterni</i> » ; ou le thème de l’autonomie du musical	36
Culture, œuvre et mouvement de pensée : du sentiment exprimé à l’expressivité sentie	38
De la musique à la culture et retour	42
L’anti-sociologue de la musique : Wittgenstein vs Adorno	43
La musique n’est pas <i>comme</i> un langage au sens analytique du mot	45

AU FIL DU MOTIF

2. EN TROIS TEMPS : FONCTIONS DE LA MUSIQUE CHEZ WITTGENSTEIN DANS SES ÉCRITS DE JEUNESSE ET DE MATURITÉ	49
Trois fonctions et non pas deux	50
La musique : un paradigme de style projectif en philosophie	53
Geste et compréhension	63
Inexplicabilité mais pas silence	63
Contenus formels	66
Intérioriser le geste de l'œuvre	68
Laisser être le langage : une exhortation quasi-musicale à comprendre	70
Une grammaire comparée du « comprendre » comme une activité de variation	71
Sur la distinction entre relation interne et relation externe dans la compréhension de la musique (Aaron Ridley) : vers l'autonomie en contexte	76
La musique au prisme aspectuel de l'anthropologie	78
De « la » musique à « des musiques » ?	78
Interaction d'un motif avec la culture	81
La force de l'exemple	85
De l'aspect à l'anthropologie, un chemin non critique vers notre participation à la vie des signes	87
Conclusion : la vie des signes	88
3. SCHËNBERG PENSEUR DE LA FORME : MUSIQUE ET PHILOSOPHIE	91
La volonté de vérité en musique	92
L'intelligibilité de la Forme : un combat viennois	95
Quelques correspondances formelles avec Wittgenstein	102
Vouloir : symptôme ou transformation ?	112
Monde, volonté et Idée musicale : un langage en crise	118
Un troisième sens de résistance	127

4. WITTGENSTEIN ET SCHÛENBERG : AUTOUR DE L'IDÉE MUSICALE. (ENTRETIEN) 129

5. GESTE ET MUSIQUE : LA FORCE DU PARADIGME MUSICAL DE LA PHILOSOPHIE (À PARTIR D'UN RAPPROCHEMENT ENTRE WITTGENSTEIN ET VALÉRY...) 147

Un expressionnisme primaire : l'ostension mimique	149
Le modèle de la phrase-geste	154
L'exemplarité limitée de la musique ?	164
Comprendre et faire : produire des airs de famille par la comparaison et non les découvrir	168
Le paradoxe du pouvoir de la musique sur la philosophie	170
Coda sur le monodrame schœnbergien : l'illustration musicale de l'attente <i>Erwartung</i>	173

6. FAIRE EST-IL FAIRE MONDE ? (EXPOSÉ CRITIQUE DE LA CONCEPTION SYMBOLIQUE DE NELSON GOODMAN) 181

Du symbolique à l'épreuve du <i>faire</i> dans l'art	181
Nelson Goodman	182
Fécondité et limites de la vision goodmanienne de l'art à partir de quelques exemples	193
Limites : le cas de la musique	196
Projection en immanence : le « faire » avec le matériau	198
Quand le matériau se retourne contre le symbolisme : le « réel » de l'artiste	200
La rébellion de John Cage	204

7. EN GUISE D'ILLUSTRATION MUSICALE DU § 173 DES FICHES DE WITTGENSTEIN :

AU FIL DU MOTIF

« D’AUJOURD’HUI À DEMAIN » (SCHØENBERG) OU DE LA CULTURE À LA PHRASE MUSICALE ET RETOUR	207
Motif et contexte	207
Le « moderne » en deux sens	208
Une philosophie du banal ? Schœnberg et Wittgenstein, critiques du « moderne » vs Adorno.	211
L’Idée musicale de l’opéra de 1928	212
Convergence entre Wittgenstein et Schœnberg	213
Adorno et Wittgenstein devant l’œuvre d’art dans son rapport à la réalité sociale	214
Transfigurer, désublimiser	215
L’appréciation en mode wittgensteinien du sens de cet opéra	216
« Comprendre » l’opéra « D’aujourd’hui à demain » ? Adorno devant la « transparence » de la musique.	219
L’homme du gaz, ou : Adorno face à la circularité du motif (limites d’une théorisation du sens de la musique)	222
Difficultés dans la position d’Adorno	222
La vie des signes, plutôt que la « vérité ».	224
<i>Quid</i> de l’aliénation ?	226
« Tout ce qu’il faut enlever à la musique pour qu’elle soit musique » (Schœnberg)	229
En conclusion	231
8. « NOTRE MUSIQUE » (KAFKA ET WITTGENSTEIN)	235
Un commun vœu de pauvreté pour une écriture ascétique (Wittgenstein et Kafka)	235
« Nous... », dit le chien : le solipsisme de Kafka, à travers le motif animalier de l’enfermement	240
Musique impure	245
Conclusion : La musique de notre <i>Weltbild</i>, Kafka et Wittgenstein (<i>La Certitude</i>)	249

9. « SANS Y PENSER... » OU L'INTENTIONNALITÉ RÉSOLUE : LE MODÈLE DE LA MUSIQUE	253
Quand l'intention est en quelque sorte « mise dans les règles »	253
Que « Sans y penser » n'est pas « sans savoir d'avance ce que l'on cherche »	255
L'improvisateur	257
Du point de vue du résultat	259
Une fois « l'échelle rejetée » (Cora Diamond)	261
La substituabilité des phrases à l'épreuve de la musique ?	263
Idée : forme construite	266
Le futur antérieur de la composition (Jacques Roubaud, à partir de Goodman)	267
Du côté de l'intention remplie : forme-contenu vs forme vide.	269
Depuis le déjà accompli	270
Caractère rétroactif du calcul	272
Conclusion sur la musique comme modèle de résolution	274
10. LA MUSIQUE INDÉTERMINÉE : UNE PHILOSOPHIE INFORMELLE POUR CAGE	277
Cage, un « empiriste » ?	278
Une voie informelle pour quelle philosophie ?	279
Quelques aspects éclairants venus de la seconde philosophie de Wittgenstein	282
L'intentionnalité ou la musique (selon John Cage):	288
« Toucher » en « surprenant » : un parti-pris inintentionnel en musique et philosophie : Wittgenstein et Cage	289
11. L'IMPORTANCE POUR UNE PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE, DE LA QUESTION DE LA « RÈGLE » CHEZ WITTGENSTEIN : UN PARALLÈLE ENTRE CAGE ET WITTGENSTEIN DANS LE <i>TEMPS DE LA VOIX</i>	295

AU FIL DU MOTIF

La pensée de l'opérabilité de la démarche compositionnelle d'une séquence à l'autre	296
Le modèle génératif de la psychologie de la connaissance en question	298
Deux stratégies rebelles contre une conception universaliste du suivi des règles en musique et en philosophie	300
Le caractère irrépérable de ce qui est à comprendre (quelques difficultés concernant le rapprochement entre Cage et Wittgenstein)	302
Wittgenstein et Cage à nouveau ensemble devant le primat de la performance sonore	305
Un fil antigénéalogique commun	306
Conclusion : Vers la vie des sons, une démarche imaginative, à l'écart des ancêtres	308
Le possible en un deuxième sens : à partir du « résultat »	309

12. « COMPRENDRE, UNE VARIATION SANS ÉCHELLE » (SUR WITTGENSTEIN ET L'ESTHÉTIQUE) 313

« Comprendre » en un troisième sens :	313
À l'opposé de la « reconstruction » : philosophie et musique.	316
Retirer ou ne pas utiliser l'échelle ? Statut du « Tout » en 1930.	316
Différents « Tout »	316
« Répéter est nécessaire »	318
La même chose ? « L'éternel retour » musical en variation	319
Un paradoxe ?	320
« L'étrange ressemblance d'une recherche philosophique avec une recherche esthétique »	324
Aspects et formes de vie	324
En écho au « retour éternel » de Nietzsche : la ritournelle de Wittgenstein :	327
Une « variation sans échelle » : approche musicale du rapport entre « aspects » et « Tout »	327
Un rapport (non dialectique) entre aspects et « Tout » : émergentisme et esthétique	329

**Conclusion : Le sens de ce qui résiste à une compréhension, vs
comprendre un non-sens (C. Diamond) 334**

**13. UNE PHILOSOPHIE POUR LES *QUALIA*
SONORES 341**

Une question commune au philosophe et au musicien 341

Les « objets » en question 343

Quelques approches 349

**Et si l'univers n'était de part en part qu'auditif... (Peter Strawson)
352**

**L'objet musical aux prises avec différentes interprétations
philosophiques 354**

L'irréalisme : l'approche goodmanienne 355

Digression sur l'expérience de pensée de Peter Strawson du point de
vue du musicien (Jean Molino) 356

**Adorno et Goodman : de l'objet sans le symbole au symbole sans
l'objet 357**

**« Faire sien la tendance du matériau » (Adorno), d'un point de vue
wittgensteinien 362**

Entre art et esthétique : une démarcation en question 364

**« Manières de faire des sons », ou manières de faire mondes avec des
sons du point de vue philosophique de la « crise de l'objet » 368**

L'idée grangérienne de « contenu formel » en philosophie et sa source
esthétique 368

**Le motif d'une perte d'objet et l'issue des qualités sonores comme
concreta 371**

**D'une « nature » à l'autre : Re-naturalisation du matériau sonore :
plaidoyer pour une « autonomie » des qualités de son 373**

En conclusion : retour à l'hypothèse d'un univers sonore 376

SOURCES DES ARTICLES PUBLIÉS 381

TABLE DES MATIÈRES 385

Dépôt légal : Mars 2012

Premier tirage
achevé d'imprimer
le 08 mars 2012
par la Sarl Delatour France
Le vallier F-07120 Sampzon