

Pour la Beaudélie

Antonia Soulez, 14 pages

Le partie :

-- Approche philosophique

Ces développements sur « nous dans la musique » ont d'abord pris naissance dans un séminaire extérieur dont j'ai été responsable au collège international de philosophie en 2019-20. Interrompus par le covid, ils sont restés dans l'état. C'était dans mon esprit un travail critique de philosophie portant sur la notion d'« esprit objectif » (expression d'origine hégélienne). C'est pourquoi je commence cet exposé avec le face à face Descombes /Merleau-Ponty qui m'a intéressée au départ. Je ne peux guère cacher la pensée qui anime ce travail vu mon intérêt pour Wittgenstein et les approches de philosophie du langage.

Il comporte deux étapes :

- 1-Statut du « nous » par rapport à la question de l'« esprit objectif » sous l'angle de la critique descombienne, de Merleau-Ponty, dans *Institutions du sens*.

Un sens peut correspondre à ce que Merleau-Ponty a appelé « l'esprit objectif » dans sa *Phénoménologie de la perception* que Vincent Descombes a relu pour nous d'une manière tout à fait décisive propre à éclairer ce qu'il convient de comprendre quand Wittgenstein déclare : « Même si un lion pouvait parler, nous ne le comprendrions pas » (*Rech. Philos.* II, xi). Ce sens dit que pour comprendre une phrase, il faut saisir celles qui vont avec elle et comment elle est donnée avec elles. Cet « avec » est crucial pour ressaisir le fait holiste qu'un sujet parlant l'est en tant qu'il est « pris dans le milieu d'une forme de vie, fonds historique anthropologique d'institutions et coutumes » (Descombes, *Instit. du sens*, p 93). C'est en ce sens que l'usage est institutionnel même si nous sommes les auteurs des signes employés.

S'il est en effet impossible d'identifier les pensées en les individuant, alors force est de constater qu'ici l'on ne peut séparer ce qui relève de la nature et ce qui relève de l'institution. L'institution est une seconde nature et la nature une sorte de première institution. L'exemple du mot inusité « grésil » est donné par Merleau-Ponty pour indiquer par quel « geste », le sens, écrit-il, « s'attrape ».

Face à la manière dont le phénoménologue accède à l'esprit objectif (*Les Institutions du sens*, p 282), Descombes montre que loin de désigner ce qui reste quand on a soustrait tout ce qui est « sujet » d'un monde de vie avec ses équipements, l'esprit objectif qui n'est pas,

contrairement à ce que pense Merleau-Ponty, ce qui reste à l'état « objectivé », est « la présence du social dans l'esprit de chacun » (p 289). J'aimerais examiner cela au prisme de la musique ou plutôt à l'épreuve de celle-ci.

L'argument du « social en nous » défendue par Descombes résiste en effet difficilement à l'épreuve de la musique. C'est aussi dire que la philosophie du langage ne fait pas la loi. Les arts, ici la musique a son mot à dire, ou disons, à sa façon non conceptuelle, un argument fort contre une thèse conceptuelle toute philosophique.

Partant d'une conception institutionnelle implicite du "Nous" (proche de celle défendue par Descombes en termes d "esprit objectif") dans le langage qui fait d'un nom comme "rouge" une entité d'emblée ancrée dans l'institution par ex des noms de couleurs dans des jeux de langage, *Recherches Philosophiques* (§ 380), l'on peut ressaisir la constitution d'un "nous" entre deux états extrêmes:

--un état où il n'est rien que le conglomérat d'un « Je, solipsiste » (H. Putnam), comme d'un « nous » dont le statut relativiste est celui d'un soi-disant "nous" qui se comporte même au pluriel, comme un « Je », un « je » dilaté. Putnam dit alors « we » à la place de « Je ».

Je ne trouve pas meilleur exemple à cet égard que la condition qu'allégorise Kafka dans *"Nous les chiens"*, in « *Recherches d'un chien* », ou celle de l'entre-soi renvoyant au « bruit du culte » (v. la position de la marte) dans un autre court fragment « *dans la Synagogue* », ou encore, un "nous" en quelque sorte paroissial, communautaire, celui que raille Wittgenstein pour désigner les philosophes professionnels fonctionnant en clans. Ce peut être aussi à l'autre bout du spectre un état où nous tend à se fondre dans la masse, où il se "dilue" pour devenir "indistinct" ainsi dans le cas de la "horde" (Wittgenstein, *Big Typescript*, 1933).

Dans le premier cas, "Nous" peut tomber sous l'observation d'un anthropologue dont la position est « hétérotopique », (RPP I, 888). C'est le mot de Foucault. Il se scinde alors en "nous" de l'observateur, placé devant le "nous" d'une population enfermée par exemple dans un salon de musique. Cet aspect qui intéresse la critique des institutions, est très intéressant. Wittgenstein le sollicite dans un passage anthropologique qui est frappant. Dans --*les Remarques sur la philosophie de la psychologie, I, 888, p 156 e* : Imaginons que quelqu'un qui n'a jamais entendu de musique, vient chez nous et entend quelqu'un jouer une pièce de Chopin. Il serait convaincu qu'il s'agirait d'un langage, et que les gens

s'ingénieraient seulement à considérer son sens comme un secret à ne pas livrer à cet homme ». L'illusion est double :

On croit que la musique « parle » (Das Sprechen der Musik), c'est-à-dire « à nous » ; on pense alors que comme nous ne la connaissons pas, elle nous « cache son sens ». D'où notre croyance qu'il faut « déchiffrer le sens », l'herméneutique, en somme. C'est l'ennui si on parle de la signification de la musique comme d'un langage. On a alors affaire à une version en quelque sorte persécutive : « Ils le font exprès ». Le problème vient de ce qu'on aspire à s'identifier comme « nous ». On voudrait entrer dans le cénacle et ce serait alors un « nous d'usurpation » (J-Cl. Milner, les Noms indistincts).

Il y a aussi une défense contre l'émotion ; l'émotion est contagieuse. Un « nous » fait de personnes qui se transmettent une émotion, ne font pas un vrai collectif social. Dire comme Tolstoy que le contenu de la musique est sentimental présente ce danger. Wittgenstein s'attaque à cette conception fautive mais grammaticalement intéressante (Rem. Mêlée 1947) car elle montre l'erreur qui se glisse sous l'expression d'expression du sentiment comme si la musique en faisait un contenu transitif (exprimer un contenu, problème grammatical du COD pour un « contenu dénoncé déjà par Ed. Hanslick).

Il e partie : faire nôtre

Il faudrait alors tourner le dos à l'obsession d'être nous et pas eux. Autrement dit, laisser de côté l'identification de « nous ».

Essayons cette approche : on pourrait préférer le devenir-nous , un « nous » en gestation ou en devenir, qui n'a pas à s'identifier comme "nous" pour le dire. Descombes après Quine fait sien la critique de « nous » comme nom propre. C'est la leçon analytique rapportée à Peirce pour qui la classe linguistique des noms est dérivée de celle des pronoms. « Ce ne sont pas les pronoms qui remplacent les noms, ce sont à l'inverse les noms qui sont mis à la place des pronoms pour nous permettre de parler des choses en leur absence » (Descombes, p 21 des *Institutions du sens*)¹.

Je propose de le saisir dans sa participation active à une forme collective d'intégration. Peu

¹ Il est à noter que Martin Rueff, également poète, fait état de cette critique pour le champ littéraire qui est le sien. Je renvoie ici à son très bon article dans la revue Critique sur « Nous », 2017.

importe d'où l'on part. C'est le geste qui compte – geste qu'il faut préciser - et ce qu'il réussit à intégrer comme « formes ». M. Polanyi a un mot pour exprimer cela : « subception » (aspect ryllien)², processus qui n'exige pas d'avoir à rejoindre les autres en partant de son intériorité de « je » ou de « nous ». C'est celui qui nous intéresse dans l'art.

Nous échappe alors à cette alternative sans issue: soit être "nous" sans pouvoir le proférer, soit être un Nous désigné de l'extérieur par quelqu'un qui s'en excepte.

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 ». S'il n'est jamais « établi », il est « indéfini » et le reste (Martin Rueff qui, dans le champ poétique³, s'appuie sur l'argument analytique de Quine que « nous » est un pronom. Idem Descombes).

*Note *Lacan : 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.*

--En somme, "Nous" nom de rassemblement » (J-Claude Milner) est une entité jamais formée ni achevée. La situation est toujours inclusive, et ne s'appréhende que dans le manquement à sa constitution sur la scène de l'usage.

L'intégration esthétique par laquelle opère la compréhension d'une phrase musicale ou d'une oeuvre par exemple, livre le comment de cette intégration à la source de la participation personnelle d'où émerge un "nous" certes actif mais dont le visage collectif n'est pas dessiné.

² Il est d'usage de distinguer entre savoir théorique et savoir pratique ou savoir-faire, depuis G. Ryle en particulier. Sur le plan pratique, il entre une connaissance tacite » ni déductible ni explicable qui rend possible l'intégration d'une forme Gestalt, par répétition, habitus, entraînement, persuasion et dressage, importants pour conduire ceux qui s'y prête à une performance. Les plus hautes formes d'intégration s'observent dans la réalisation du génie scientifique et artistique. *Tacit Knowledge*. Aucune démonstration expérimentale n'est requise pour justifier les composants subliminaux dont nous aurions conscience qui entreraient à titre de stimuli, dans nos comportements. Nous les « savons » sans pouvoir en rendre compte par des raisonnements. Ils sont « inconscients » mais activent l'émergence de formes supérieures. C'est un point que Polanyi souligne dans son *Personal knowledge*, qui dit-il doit importer aux psychologues. La compréhension reste la clef : ce qui est « compris a la même structure que l'acte qui le comprend ». L'intériorisation favorise ainsi l'évolution de formes dont on ne justifiera pas la complexité par des lois de dérivation de formes inférieures. Ex. l'architecture p 35, des briques (physique, technique, technologie, etc jusqu'à à la hiérarchie d'entités compréhensives (littérature architecturale). V. ensuite l'expression de « sentience ».

³ De façon très intéressante en se réclamant de l'analyse de Quine qu'il n'estime pas déplacée dans le champ poétique qui est le sien. *Revue Critique* sur « Nous », 2017.

2- Sensible à différentes positions du « nous » selon la perspective retenue, je discute la conception adornienne de la transcendance d'un « Nous » à côté d'un nous empirique (Adorno) conduisant à un dualisme impossible à maintenir - pour lui préférer une approche laïcisée du « nous » ordinaire selon Wittgenstein : Il est vrai que « Le son dit nous » (Adorno, Figures sonores) tandis que, dit-on, « tout un monde se tient dans une petite phrase musicale » (Wittgenstein).

-- Le point de vue d'Adorno est celui du caractère « socialement médiatisé (médié) des formes musicales (comme du langage) » ce qui exclut une réduction régressive simpliste aux conditions sociales qui les expliquerait empiriquement (sociologie triviale). Le critère de la vérité sociale de la musique se montre à la dimension critique qu'elle prend quoiqu'indirectement. Une vraie théorie sociale de la musique implique sa critique.

« Nous » dit que l'esprit est d'essence sociale, quand il est devenu autonome par rapport à la société. Comme substance collective, il s'oppose au « nous » empirique. Cette autonomie est conquise sur la « réification » qui menace les œuvres, notamment la musique. Pour J.-Cl. Milner, il y a deux faux « nous » : le « nous d'usurpation », et le « nous universel », celui qui « se prend pour » universel, en quelque sorte par présomption idéaliste d'autonomie par rapport à l'empiricité.

-- La réification :

La question se pose de savoir si la « réification » (mot de Lukacs à portée d'emblée sociale) qui relève d'un diagnostic dialectique ne pourrait pas trouver un meilleur traitement du côté de la critique grammaticale. Chez Adorno la réification de caractère social s'applique d'abord à l'art car la philosophie a plus à attendre de l'art que des sciences spécialisées (in L'École de Francfort, par Rolf Wiggershaus, PUF, 1986). « L'œuvre dit nous ». Wittgenstein n'est pas loin d'en dire autant mais sur le mode d'une raillerie : « tout un monde se tient dans une petite phrase musicale » (Fiche). C'est quelque chose que l'on dit dans les salons viennois.

Cette raillerie pourrait viser Adorno : Un poème est lu par Adorno comme la « totalité de la société en lui, conçue comme une unité en soi contradictoire dans l'œuvre d'art », comme « concrétisation du rapport historique de l'individu avec la société dans le médium de l'esprit subjectif » (Gesamm. Schriften, 11, 51, 55 et 60). Ex. Mahler quand il « critique la réification musicale par son œuvre, il a affaire à la réification dans la tension. » (1936, Marginalia sur Mahler).

--Il y a bien une critique de la réification chez Wittgenstein qui s'attache à dénoncer l'aliénation sémantique par l'analyse grammaticale. Ce n'est pas la même « réification » par absence de

« médiation dialectique » chez Wittgenstein. Mais l'on pourrait montrer que l'aliénation sémantique aboutit à la même chose. J'ai développé ce point à Lecce (Italie)⁴.

--- A l'opposé : Quel « nous » usagers des symboles ?

-- Sur le continuum des positions d'un « nous » ordinaire, je distingue encore des modalités selon que « nous » décline une version pluralisée de solipsisme, en mode autoréférentiel ou en mode réaliste : selon que mon monde est *le* monde (Kafka), ou le monde est *mon* monde (thèse « réaliste » du *Tractatus*, 5.64) conduisant à réduire le sujet à un point sans extension donnant toute la place au réel.

---Un « nous » confiné dessine les contours d'une approche anthropologique d'un descripteur grammairien, observateur externe : cela pourrait donner « la recherche des 7 chiens musicaux » de Kafka suggérant un « nous » enfermé. Le « nous » est alors celui esthétique d'une saisie de la signification musicale située, tel un certain jeu de langage, le nôtre, constituant une sorte de cadre sans sortie hors de lui. On croit alors que le monde est *mon* monde, le nôtre. Le point de vue est critique. Kafka prend la musique en exemple. Le désir de communiquer par des sons est une obsession. On disait Kafka, et il se disait lui-même fermé à la musique « unmusikalisch ». Est alors vécu comme un milieu acoustiquement dérangeant, les bruits ambiants dans lesquels je suis perdu, assourdi. Ils ont un regard sur nous les hommes. C'est la pensée des animaux que l'écrivain leur prête qui considère l'humanité, les chiens me regardent, parce que formant une communauté organique soit une « société de chiens ». L'observation anthropologique est inversée. Ils sont « nos » anthropologues (Pierre Pachet, *revue Europe* p 120).

CF. Recherches d'un chien, in *La muraille de Chine*, p 224. C'est un chien qui parle. Nous autres chiens quand j'étais tout jeune chien pp 228-229 « tous étaient musique ».

-- **Que « comprennent »-ils ? question anthropologique d'abord**, et non de « déterritorialisation » (Deleuze, « Kafka », sur la littérature mineure).

3^e partie : un non-comprendre au sein du comprendre :

⁴ Dans un colloque sur Marx, Wittgenstein, article sur l'emploi du mot « praxis » appliqué à l'activité linguistique dans la 2^e philosophie de Wittgenstein, ed. Peter Lang, 2020.

-Au regard de la compréhension, et entre ces deux positions **extrêmes, pourquoi la part de non-comprendre est contenue dans le comprendre**

Ultimement, un non-comprendre ne conduit pas à poser une thèse ineffabiliste (Adorno /Max Paddison)⁵, sur quelque chose qui échapperait à la compréhension mais plutôt **à ce qu'il y a de tacite dans un processus de « faire » qui implique un savoir pratique**. Pas de « ghost » dans la machine (Ryle). C'est un savoir comment qui se dérobe au sein du processus de comprendre sans le dépasser par un surplomb hors-langage.

Ce non-comprendre dit H. Danuser relève d'une esthétique du choc. Il nous fait sortir de l'herméneutique. Comprendre inclut un non-comprendre quitte à défier le musical. Comprendre implique un non-comprendre si comprendre n'est pas défini analytiquement en termes de substitution synonymique entre indiscernables. Comprendre met en échec le principe de « paraphrasabilité » à savoir la possibilité lâche ou stricte de dire autrement la même chose.

Or, c'est ce que dit Wittgenstein de l'impossibilité de comparer une phrase musicale à une autre analytiquement parlant, une remarque que j'ai longuement commentée qui porte sur l'incomparabilité comme étant un obstacle à la compréhension de contenu (*Recherches philosophiques* § 527). Comme dans la poésie. Ces phrases ne sont pas intersubstituables salva veritate. La différence tient à **l'internalité du sens**. L'internalité ne cache pas le sens. Celui-ci se montre expressivement à travers les caractères saillants des relations entre termes (sans médiation par un tiers terme) et en vertu de leurs seuls arrangements, dans un contexte, une *Umgebung*. Cela implique une « connaissance tacite » des règles d'application dans la pratique.

Mais Danuser qui veut délimiter la sphère de non-compréhension dans l'exemple du fragment de Kafka, coupe court à l'expérience de la cantatrice incomprise (et familière à ceux qui ne la comprennent pas) en la déclarant représenter « la musique » de but en blanc. Ainsi, le non-

⁵ Dans ses écrits. In *revue Filigrane* ed Delatour, coord. J-P. Olive, sur « la société dans l'écriture musicale », n° 3, 2006 ; en anglais, p 173, Voir l'approche par M. Paddison du concept adornien de « silence », sur la fonction « critique » du silence dans la lecture de la partition et de sa performance (médiatisée) exposée à la consommation passive. La partition contiendrait en secret le « sens » de l'œuvre sur le mode d'une cognition non-conceptuelle. La performance opèrerait « en aveugle ». D'où l'énigme de l'œuvre tandis que l'instrumentiste la joue mimétiquement sans la « comprendre ». Ainsi, l'œuvre résiste à son interprétation tandis que l'expressivité est la contrepartie de cette mimesis. Cette lecture souligne la supériorité du silence de la partition sur le jeu sonore de la performance, position très idéaliste caractéristique d'un certain platonisme selon lequel le sens (autonome) de l'œuvre n'est pas épuisé par toutes ses applications sonores possibles.

compréhensible conduit à l'affirmation non nuancée de « La musique » alors même qu'on voulait l'éviter. On est déçu par le raccourci. C'est cela-même la musique, écrit-il : cette zone incompréhensible qui est familière à toutes les souris qui comprennent et parlent la langue des souris. C'est sa conclusion p 91 (*Sens et signification*, op. cit.) : « Si l'art de Joséphine était compris, il perdrait son pouvoir d'impressionner. La musique en tant qu'art, c'est Joséphine en personne » ». Et là, on glisse à nouveau à ce qui échappe et sort du langage, sous la forme d'un souvenir sonore oublié, en quelque sorte échappé de la mémoire.

V. sur cette résistance à l'herméneutique, Adorno à propos de Beckett. Cependant, l'on ne tombe pas dans le non-sens du « rien à dire » (Beckett. Dans *Fin de partie*). J'ai discuté récemment de l'erreur d'Adorno de croire se heurter à l'absurdisme de Beckett sous prétexte d'entendre *Fin de partie* comme une concession au non-compréhensible dans le récit de l'expérience de l'écoute⁶. Il n'y a pas de sens du non-sens. Peter Brook, dans son article « Dire oui à la boue », publié un numéro de L'Herne sur Beckett, rappelle « l'acte créateur est de conférer une forme à ce qui n'en a pas », et cela se termine par le ton optimiste d'une leçon de drôlerie : « Quand nous accusons Beckett de pessimisme, nous sommes de vrais personnages de Beckett dans une pièce de Beckett ».

Pour la même raison, je ne rejoins pas du tout l'interprétation de G. Borio (dans le même volume édité par Marta Grabocz 2007, p 107) sur la leçon soi-disant « herméneutique » que les écrits des *Recherches philosophiques* de Wittgenstein contiennent pour le musicologue)..

Deux exemples parlants :

-- Ex.1 « Pierrot lunaire », qui à Prague en 1924 bouleversa Kafka dit non « musicien » à cause du choc d'une grammaire sonore sans précédent. Déporté dans un univers sonore non familier, **Kafka au contraire apprécia. Il lui fallait « non-comprendre » (radicalement : sans accéder à une clef d'interprétation).** De l'importance de passer par l'expérience de « perdre ses concepts » (Cora Diamond, 1988).⁷

-- Ex. 2 L'opus 111 de Beethoven offre un autre cas de non-compréhensivité. A l'écoute des trilles montantes, on est largué. Ce n'est pas comme les trilles du concerto en sol de Ravel (écoutées encore sous les doigts de Martha Argerich) qui vous aimantent vers un tournant

⁶ « Pour comprendre fin de partie » 1958, *Notes sur la littérature*, p 201, Flammarion, 1984. Je renvoie ici à mon « Ecoute-moi ça » (Beckett et la musique) dans les *Philosophes et les sons*, chez Delatour-France, 2022.

harmonique surprenant mais qu'on attend si on connaît. Ecouter aussi Glen Gould. Beethoven avait la musique dans la tête (M. Halbwachs, 1^e chapitre sur les musiciens dans son livre la sur la *Mémoire collective*).

-- Deux sortes de « comprendre » :

Une connaissance tacite et non un savoir pur est à l'œuvre dans un « faire » réclamant du métier : un « skill ». Cette conception qui valorise la technique déplace la signification musicale vers « l'incorporation » de schèmes actifs tant au niveau esthétique que chez l'artiste. **Rappelons-nous ici ces mots : « comprendre une forme musicale c'est la faire », écrit Boris de Schloezer.** A cette condition elle devient expressive pour moi. Guidé par l'exécutant qui la rend audible, l'auditeur compréhensif est un co-exécutant. Participation et non identification. IL ne s'agit pas de partager des émotions. Je collabore à un acte qui coïncide avec le processus par lequel je saisis le sens. C'est un musicien éclair qui parle, pas l'auditeur lambda, ni l'instrumentiste ni le compositeur. Un « nous » se dessine dans le travail de coopération entre le compositeur, l'exécutant et l'auditeur. Un « nous » dans la praxis du jeu, qu'on désirerait infiniment durable ! ...

4 -Comprendre (suite)

Quel sujet de « l'incorporation » ?

L'incorporation de schèmes musicaux à comprendre S'agit-il d'une sorte d'a-subjectivité ? Merleau-Ponty dit : L'esprit « incorporé » au corps.

Je réponds : Non. Il reste pourtant qu'un fort accent merleau-pontyen inspire les partisans aujourd'hui de la « cognition embodied ». Il faut noter au passage que M-P. est en effet la référence philosophique pour ces théories qui se réclament de la « cognition embodied »⁸.

-primat du « FAIRE », le « contributeur ». De quelle oreille parle-t-on ?

--Le comprendre comme « faire » fait de « nous » des « contributeurs » (par l'écoute jointe à la maîtrise technique), expression que Charles-David et moi nous retenons de façon privilégiée dans l'optique de notre ouvrage à venir. Privilégiant ici le travail du musicien « contributeur »,

⁸ C'est frappant quand on lit L. Naccache, par exemple G. Rizzolati et C. Sinigaglia sur les neurones miroirs (Odile Jacob, 2011), 61-62, 88, 142-143, sur agir et comprendre.

je m'attacherai à caractériser cette « contribution » dans le collectif instrumental « nous » qui l'intègre, grâce aux gestes de répétition, essais, et tout ce qui avère dans la temporalité du travail l'effort de faire « siennes la tendance du matériau » par « incorporation » (*indwelling*/M. Polanyi, ou *subception*) impliquant une réduction de « l'hétérogénéité » du matériau (Adorno/ Boissière, *V. Quasi una Fantasia*, p 338- 9).

--Aussi magnifiques soient-ils, ces passages d'Adorno pp 338-9, sont troublants : quelle oreille se trouve sollicitée ? ***laquelle, de l'écoutant ou du compositeur se trouve vivre cette expérience de réflexivité par laquelle l'oreille est dite « percevoir au contact vivant du matériau, ce qu'il est sorti de lui ? »*** Le renversement du passif à l'actif de la maîtrise du matériau comme de la langue, en « être maîtrisé », est ce qui se passe dans l'entre-deux mouvant et graduel entre les pôles de référence sujet, ou objet. Le « à travers » le sujet, indique cette transmutation au défi de l'anticipation esthétique de ce qui règle les critères de la compréhension d'un sens de l'œuvre. Mais, de quelle oreille il s'agit là encore, on ne sait trop ?

On dirait qu' « esthétique » est cette part écoutante du compositeur à laquelle accède à la marge l'auditeur dans une mesure plus ou moins grande. La frontière n'est pas nette. Le dialogue d'Adorno avec Boulez instaure par exemple un dialogue entre « nous » et le compositeur parce qu'ils ont en partage cette expérience esthétique dont Adorno parle.

--l'anonymat de la subjectivité en question :

Richard Sennett rapproche M.Polanyi et « la conscience focale » de Merleau-Ponty qu'il cite, sur l'assimilation à un clou qu'on enfonce jusqu'à devenir cette chose à distance de la conscience de soi, soit « être de chose » dans la *Phénoménologie de la perception*. Dans *le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty appelle à l'expérience d' « être son ». On peut par exemple penser aussi à « être pierre » de Zadkine « du dialogue avec la matière naît le geste de l'homme »⁹. Ces mots du sculpteur attestent la prééminence de la matière et le désir profond de retour aux sources qui l'habite en tant qu'artiste et l'inscrit dans le courant du primitivisme, en art au début du XXe siècle ». « Être pierre » se situe entre les deux versants de la situation de l'artiste assimilé à la pierre qu'il sculpte et à la condition d'une certaine modernité environnementale qui nous concerne tous.

⁹ Musée Zadkine, Pais-Musées, Noëlle Chabert, 2017.

Partant d'une « subjectivité anonyme incarnée dans le corps propre » (Vuillemin 1969, sur 4.442, dans la *RIPh* p 311) on récupère sur le « sujet » ce qui a été ôté au moi. Cependant, cette conception dé-psychologisée ne rapproche pas M-P d'une pensée de l'extériorité où « nous » prenons place avec nos activités. Nous restons sur la ligne wittgensteinienne de la réduction du sujet à zéro, le sujet réduit évanescence comme point de mire.

Nous discutons le cadre merleau-pontyen de l' « embodiment » de l'esprit dans le corps, bien diagnostiqué par Descombes et qui ne supprime pas le dualisme. V. les discussions sur l'émergence à partir de Varela, appliquée à la musique.

Arguments :

a) ***Ce « nous » n'est pas d'avance constitué mais en devenir au sein du collectif*** qui lui-même se forme comme « collectif » au fur et à mesure (R. Sennett). Il n'est jamais fait ni acquis socialement. La socialité se gagne mais se perd aussi.

V. les chants de l'Atlas au travail¹⁰. Le « nous » est la communauté au travail. Il chante le travail qui les soude. Les deux s'élaborent ensemble au sein du travail (tirer l'eau du puits).

Autre exemple de coopération : les pouces au piano, exemples de Sennett dans le tome 2.

L'aspect cérémoniel confirme le collectif. V. la Remarque mêlée de 1947 de Wittgenstein contre la conception sentimentale du contenu de la musique de Tolstoy et l'argument anthropologique. Wittgenstein ramène à « nous » la saisie du contenu soi-disant sentimental de la musique. Pour que « nous » de caractère cérémoniel entre sur cette scène, il doit renoncer à son individualité de « nous » ayant tel ou tel sentiment. Alors, une socialité peut se développer par le fait-même d'une compréhension par « résonance en harmonie », comme un geste en réponse relance une question, « schwingen » est le verbe de cette résonance (croissante) en intensité évoquant un mouvement de balancier. On trouve cela dans la conception dite « démocratique » de la musique chez et selon Steve Reich. C'est une disposition commune au renoncement à éprouver la musique pour soi seul. L'effet musique est cette socialité sonore. « Nous » s'y forme et s'y fond. Comme si substances sociale et sonore ne faisaient qu'un, mais du tout à la manière expliquée par Adorno.

¹⁰ Miriam Roving Olsen, Cité de la musique/ Actes sud, Chants et danses de l'Atlas, Maroc, 1997 avec CD.

Ce « nous » là, n'est pas arrêté, et peut s'étendre jusqu'à constituer cette mémoire musicale ou sonore dont parle Halbwachs dans son livre sur la *Mémoire collective* (1^{er} chapitre, Albin Michel, 1950, voir p 50 à lire).

b) Le pianiste peut rater son trait. Loin de l'idée de totalité achevée, ou de système de cohérences (Dahlhaus), ***l'œuvre objectivée est illusoirement un horizon d'accomplissement. Un comprendre-comment prévaut ici plutôt qu'un comprendre-quoi.*** V. les exemples artisanaux. Ce qui fait le collectif n'est pas « la musique » en soi, mais quelque chose qui vient à s'instaurer par la pratique que les instrumentistes extériorisent pour « faire être quelque chose hors d'eux » (Sennett). ***Cet être produit hors d'eux n'est pas « La musique » en soi. Pourtant, c'est cet être qui « nous » rassemble.***

Il s'agit d'une « disposition » qui se développe par des règles. L'exercice est essentiel. Il ne s'agit pas de mettre en pratique un savoir théorique. Nos performances intelligentes ne sont pas des « clues » aux « travaux de nos esprits » (« workings of our minds ») écrit Ryle, elles sont ces travaux-mêmes. Ch 2 du *Concept of Mind*.

--Il reste que dans cet effort visant à l'instauration de ce quelque chose d'extérieur à soi, ce qui résulte ***n'est pas l'œuvre qui « était à faire », « surexistante » (Souriau). Le « A faire » est écrasant*** ; Il est davantage le fruit d'une idéalisation du moi que celui de la pratique collective. Nous récusons ce « mode de sur-existence de l'œuvre à faire » (Souriau 1956), qui est une projection qui tourne le dos au collectif au profit de la singularité-moi de l'artiste.

Les « choses à faire ne sont pas des êtres réels » (Souriau) sauf pour ma conscience personnelle quand elle se donne des « devoirs ». Elles renvoient à « moi ».

--Or, comme le dit justement Descombes qui renverse la vapeur : l' « embodiment » est bien cette incorporation par laquelle le soi est « à chercher dans l'œuvre elle-même ». ***IL s'agit donc d'un soi qui résulte de l'œuvre et c'est ainsi qu'il faut lire « faire siens les gestes d'une pièce musicale ou d'une œuvre ».*** ¹¹

« Les gestes de l'œuvre », qu'est-ce à dire ? est la question qui traverse tout cet exposé.

c) De même, ***L'institution doit faire crédit au « faire » des artistes, bien plus que sauvegarder les œuvres reconnues.***

¹¹ In *Le raisonnement de l'ours*, Seuil, p 225 sur une politique de l'expressivisme .

« L'état a le devoir par conséquent de rapprocher autant que faire se peut le peuple de l'artiste » (Loos p 256). C'est le sens de de l'appel Adolf Loos, Schoenberg et Kraus¹², ... face à l'état, dans sa demande d'un « Kunstamt » en 1919 qui ne sera jamais réalisé, appel désignant le « public » comme destinataire participatif à cette société désirée qui fait penser à une société future qui serait esthétique imaginée par Tarde¹³. (Voir ci-après ; fin). L'invention serait le vrai moteur de la société (au détriment des choses de la consommation).

d) **Vers une « sensibilité commune »**

« Nous » en devenir à travers le faire. La constitution d'une sensibilité commune.

-- **Par un comprendre-faire, on acquiert une sensibilité commune.**

-- de « prendre part » : selon le droit de *Dabeisein* (Hegel) « Droit à prendre part » ; Cf. Adorno, ni subjectiviste ni objectiviste. A propos de « que serait une musique informelle » 1961 (le texte ci-dessus).

--L'oreille la plus exigeante, laquelle ? est la question que j'ai posée dans une conversation du 25 mai avec Anne Boissière. Je l'ai également posée le 13 juin à Camille. On n'a pas débrouillé les fils comme je l'aurais souhaité (il aurait fallu une vraie discussion avec texte sous les yeux). La réflexion de l'expérience musicale s'exerce sur elle-même. Le medium, point de vue esthétique. « Champ de force », écrit Adorno». Mais la question « quelle oreille ? », je l'ai indiquée, reste posée.

Pour revenir à ces pages d'Adorno sur la réflexivité dans l'expérience musicale vivante pp 337-338 de *Quasi Una Fantasia*, il m'a semblé que Adorno entremêle esthétique et compositionnalité selon un schéma discutable dont le sens d'une lecture silencieuse du sens de l'oeuvre ne nous sort pas.

¹² V. la cit. de Confucius par Kraus dont l'esprit traverse de part en part le projet d'un Kunstamt, qui livre une sorte de rêve projeté d'une transparence éthico-esthétique, entre artistes et institution (par la voix du peuple, ou « public ») : **« si les mots sont non-justes, alors les œuvres d'art sont exclues, (s-e. d'un monde vrai) en sorte que les travaux, ces œuvres, la morale et l'art, sont malades. Ce qui signifie que la justice n'est pas appliquée comme il faut, et que la nation ne sait pas où se tenir debout en toute sécurité ».** Ces mots sont cités par Karl Kraus dans son *Die Fackel*. Voilà en somme ce qu'il en serait d'un monde des œuvres sans « réification » !

¹³ Pour une très bonne présentation de Tarde, v. Mauthner sur le langage, note 6 p 170 (présentation de Jacques Le Rider).

Retenons cependant le renversement de l'actif maîtriser *au passif* quant au matériau dont la tendance interne s'impose en modelant-moulant celui qui s'y abandonne .

Faire sienne « passivement » ? mais en avoir « la force » précise Adorno.

cp Wittgenstein sur « comprendre une phrase musicale » ? : faire siens ses gestes. Sens exact.

La référence est à Karl Kraus. Le matériau, sa « tendance ».

e) *Ma conception* : de la sensibilité, terreau d'un « nous » à l'incorporation. Comprendre pour faire.

--- **De la sensibilité » à l'action : comprendre comme faire : transformer la sensibilité en complétant la compréhension (incomplète)** par l'acte de répéter (et non reproduire) : cf. Valéry (*Poétique* II p 88) rejoint ici Wittgenstein : **franchir cette « zone indéterminée de non-comprendre », par un saut « afin d'instituer une forme »**. Il faut entendre forme comme geste, geste comme forme, geste articulé toujours autre. C'est le coeur de ma réflexion.

Cette démarche suppose une critique du « cliché l'ineffabilisme » (Aaron Ridley), du sens énigmatique au-delà de l'expression qui arrache à un public averti des expressions *Auesserungen- avowals*) émotionnelles qui peuvent être convenues et même contagieuses.

Ce cliché confond l'ineffable d'une chose hors langage avec ce qu'il est impossible de dire quant à la vérité d'un énoncé (« ineffably true = dont on ne peut pas justifier diciblement de la vérité» - ce qui n'est pas le silence absolu de quelque chose d'inaccessible mais existant comme tel).

Mais il y a « un saut dans l'invérifiable » (« L'allemand comme symptôme », 1923, Essais, p 344) dirait Musil, tant en amour que dans les affaires, qui ouvre à la *Dichtigkeit*, ou « densité de relations » qui est un critère (à propos du critique Fr. BLEI critique littéraire, ami de Musil) et de SON « CRITÈRE » selon lequel l'œuvre du *Dichter* à laquelle aboutissent les oscillations dont résulte un *Gestalt*, forme et motif, se caractérise par le fait que « l'on ne peut déplacer une seule pierre sans que l'ensemble s'écroule ». C'est le propre de l'ingénieur, dit Musil, qui se distingue ici du théoricien, en ceci qu' « à un moment donné il coupe court à la réflexion pour recourir en vue de la construction, à une hypothèse, à une approximation, à un processus abrégatif qui est un saut dans l'invérifiable ». L'homme amorphe au départ n'existe que par son expression (produits). C'est alors à une activité de création que ce saut prépare. C'est bien d'un « prendre part » qu'il s'agit par « incorporation » dans un milieu de signes dont la reconnaissance est à comprendre. « Nous » est l'œuvre de cette incorporation jamais

certaine, toujours essayée, auquel manque la garantie de « l'objet ». C'est la force partagée d'un motif qui fait de « nous » des contributeurs dans l'espace d'une socialité de désir.

FIN

**** Il y a une équivoque dans la thèse phénoménologique du « geste » qui tient à la mise en exergue d'un « exprimé» renvoyant à une entité séparée. Or c'est justement la musique qui tend à nous enseigner en le montrant qu'il n'y a pas d' « objet » en place d'exprimé.¹⁴***

¹⁴ Je partage ce que Aldo Gargani appelle le « fétichisme objectuel » chez les logiciens en particulier dans le *Savoir sans fondements*. Je discute cette question dans mon ouvrage à paraître aux PUV en 2023 sur le spectre Platon chez les analytiques.