

Wittgenstein et Schönberg, penseurs de la forme

par Antonia Soulez

Schönberg pourrait faire sienne cette remarque des années 1930-1931 de Wittgenstein selon laquelle on ne peut saisir la temporalité qu'à travers son incorporation dans la grammaire d'un langage. Schönberg ne dit pas autre chose de la temporalité d'Erwartung. Cette incorporation n'a de sens que dans le cadre d'une conception possibiliste-constructive de la forme. La musique est une « écriture du temps » a déclaré Ligeti. C'était tout à fait le point de vue de Schönberg.

En vertu de ce constructivisme de la forme, un matériau sonore non construit, le son tel quel, ne serait pas même audible. À l'état brut en effet, « les sons ne sont pas autre chose que des espèces de vibration de l'air », et en tant que tels, ils ne produisent rien de plus, selon Schönberg, qu'une « impression sur l'organe des sens concerné, l'oreille ». Le matériau à l'état amorphe est chose informe que notre oreille ne saurait capter qu'articulée. Wittgenstein a fait le même sort au rêve et autres ratés du langage, estimant qu'il n'existait directement aucune méthode pour en déchiffrer le sens. Le primat de l'articulation limite sans doute ce qu'il faut comprendre par symbolisme et l'on peut comprendre à partir de lui combien restreint se trouve dès lors l'accès de la musique au matériau sonore dans toute sa richesse interne. Le problème est le même du côté de la philosophie wittgensteinienne du langage à laquelle échappe, dans sa philosophie dernière, la morphologie de la structure sonore des signifiants de la langue, le Klang des mots comme il dit pourtant. Seuls les « aspects » – la manière dont ils sonnent ou prennent relief – pourraient y introduire en apportant peut-être un éclairage indirect sur l'essence phonatoire de la parole dans l'énonciation. Toutefois c'est une timide percée.

Mais l'anti-naturalisme, jugé excessivement « intellectuel » de ce « constructeur » comme Schönberg le disait de lui-même, a sa cohérence propre s'il est vrai que la musique ne commence qu'à partir du moment où l'on traite non directement des sons en leur matérialité, mais en les « liant en formes et figures après les avoir mesurés selon les critères du temps, de la hauteur, de la force et de beaucoup d'autres dimensions ». Aussi est-ce seulement par l'application d'un « code langage » (Adorno) permettant de « construire la série », qui est le concept formel du dodécaphonisme par excellence, qu'une « logique de l'engendrement entre les formes sérielles » peut se déployer jusqu'à produire l'œuvre même. La série est comme pour le logicien, ce filet lancé sur le monde sonore que constitue la définition d'un protocole avec ses lois de dérivations.

L'exemple de Farben de la troisième pièce du fameux opus 16 illustre dès 1909 (révisée par Schönberg en 1922) l'idée d'un engendrement logique de séquences sonores mais elle l'exploite en dérivant ces dernières à partir d'une forme quasi-axiomatique soit cette matrice sonore d'éléments ordonnés que constitue dans la première mesure l'agrégat des cinq couleurs sonores donné au départ par des instruments différents et dont l'effet de résonance prend le nom de « timbre ». Mais l'écriture avec des séquences de timbres n'est devenue une « méthode » d'organisation régie par le principe de la série qu'une fois brisée l'idée rigide d'une assignation de séquences de timbres à ce protocole invariant et obligé, et cela, son œuvre le montre, dit-il lui-même, dans les dix ans qui ont précédé l'instauration en 1921 de la dite « série schönbergienne ».

Cette conception constructive qui confère à « l'Idée » musicale sa consistance formelle de totalité incarnée en l'œuvre n'est pas sans rejoindre l'exposé que Wittgenstein fait des relations internes dans le Tractatus (4.014-4.0141) où la forme commune formellement exprimée est comparée à l'Idée musicale d'une œuvre. Soit la IXe Symphonie de Beethoven. Wittgenstein y parle de la symphonie projetée de la partition sur le microsillon. L'écriture chiffrée plus bas comparée aux hiéroglyphes, est elle-même une « projection » (Abbildung 4.016) dont l'application de la règle est

étendue à la gravure du disque. L'analogie des « relations internes » avec la musique en dit long sur le principe formel d'une immanence de relations dont dépend la sémantique musicale et sur lequel se règle également la compréhension du sens d'un énoncé pour le logicien. Plutôt qu'une analogie de caractère métaphorique, il faut voir là, je pense, le cœur d'une vision formelle du sens applicable à différents registres.

Cette comparaison nous aide en même temps à réviser ici notre emploi du mot « totalité ». Indicible mais irriguant le tissu formel des différentes traductions expressives qui peuvent en être données, l'Idée wittgensteinienne dans cette comparaison, allie le « mystique » à l'innommable d'une théologie négative, un peu comme le fera, d'après l'analyse d'Adorno, l'opéra biblique de Schönberg Moïse et Aaron (1930-1932). Déployée dans le réseau de schèmes formels axiomatiquement codifiés, l'Idée demeure mais comme non-lieu d'une interrogation sur sa structure de totalité. Elle est ce qui doit être dont la nature ne fera pas l'objet d'une question appelant une réponse. Ne pas demander en quoi consiste ce qui doit être pour que puisse être le cas, déclare Wittgenstein (en fait contre la « généralité » selon Russell). La méthode s'applique dans le sens de la descente, jamais de la remontée à la source. Ainsi le veut la projection. Il y a cette même verticalité orientée vers les marques de la forme dans l'œuvre schönbergienne qui en résulte. La totalité se montre, mais, à la hauteur où elle commande, elle demeure comme telle indicible. L'inachèvement est donc constitutif de l'œuvre.