

COMPRENDRE LE DISCOURS MUSICAL

Entretien

Francis Wolff

C.N.R.S. Editions | « *Hermès, La Revue* »

2015/2 n° 72 | pages 143 à 149

ISSN 0767-9513

ISBN 9782271088130

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-2-page-143.htm>

Pour citer cet article :

Francis Wolff, « Comprendre le discours musical. Entretien », *Hermès, La Revue*
2015/2 (n° 72), p. 143-149.

Distribution électronique Cairn.info pour C.N.R.S. Editions.

© C.N.R.S. Editions. Tous droits réservés pour tous pays.

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

Francis Wolff

École normale supérieure

Comprendre le discours musical

Entretien

Franck Renucci: La première question porte sur l'écoute musicale et les relations de causalité entre les événements sonores: pourquoi écouter « une suite de sons comme une musique, c'est substituer à la simple succession temporelle l'ordre interne de la causalité¹ » ?

Francis Wolff: Je pars d'une définition du son comme signe d'un événement. En effet, pour le vivant, le son sert d'avertisseur: quelque événement potentiellement inquiétant a rompu le cours de la vie ordinaire. L'animal en cherche la cause. Il en va de même de l'homme, dans l'attitude pratique de la vie ordinaire. Mais il arrive que nous entendions des sons, non plus comme causés réellement par des choses matérielles, mais comme s'ils étaient causés les uns par les autres. Ainsi en va-t-il d'un rythme, si élémentaire soit-il. Nous sommes par exemple dans un train à l'arrêt. Soudain, il démarre: fracas des bogies contre les rails. « Que se passe-t-il? » On cherche la cause du son en une tension pratique d'écoute. Surprise ou inquiétude. C'est l'attitude vitale ordinaire. Les sons du monde sont signes des événements (les coups frappés) et ceux-ci sont tenus pour causés

par les choses matérielles (les bogies, les rails). Par la suite, la régularité rassurante des frappements fait cesser toute recherche de causalité réelle et amène la suspension de toute relation pratique. L'animal en nous est apaisé. Il n'y a plus de nécessité d'écoute, c'est la *détente*: on peut s'endormir. Mais on peut aussi, alors, se mettre à écouter les sons comme de purs événements détachés du monde des choses et rattachés seulement entre eux. C'est l'attitude esthétique, proprement humaine: écouter les sons comme sons, pour eux-mêmes. On est à nouveau en position d'écoute, celle d'une phrase musicale, d'un rythme. Nous n'entendons plus les sons comme se succédant seulement, nous les entendons comme déterminés les uns par les autres selon un ordre.

F. R. : En quoi la musique est-elle « la transformation d'une scène discrète d'événements sonores en un processus unique mû par son propre moteur » ?

F. W. : En fait, lorsque nous entendons quelque chose comme étant musical, nous substituons aux causes réelles des événements sonores, les causes imaginaires qui les

lient entre eux. Ces causes sont imaginaires en ce sens que ce n'est pas réellement que les battements, les notes ou les accords se déterminent les uns les autres. Cette causalité est imaginaire par opposition à la causalité réelle des sons, celle qui est déterminante dans l'écoute vitale. Elle est imaginaire par opposition à une autre causalité réelle, quand il s'agit d'œuvres, qu'elles soient écrites ou improvisées: dans ce cas, la musique a bien été réellement causée par... le compositeur ou le musicien. Elle est imaginaire en ce sens qu'elle dépend de l'esprit humain. Sans lui, il y a sans doute des effets sonores, mais pas d'effet musical – lequel suppose l'intelligibilité du sensible, et l'imagination d'un ordre rationnel dans le sonore.

La causalité est imaginaire, mais elle n'est nullement fictive parce qu'elle est la résultante de l'ensemble indéfini des causalités qui sont réellement en jeu dans le discours musical. Dans la musique, en effet, le son paraît privé de sa fonction naturelle de signaler perceptivement («verticalement») l'événement et de référer ainsi à la chose qui le cause. Mais une fonction interne (horizontale) s'y substitue: «ceci se produit *parce que* cela s'est produit», ou parfois même, en une sorte de causalité finale, «*parce que* cela va se produire» – par exemple, lorsque dans une «cadence parfaite» d'une musique tonale, on entend que l'accord de 7^e de dominante va «se résoudre» sur l'accord parfait.

Je m'efforce de dégager ces relations de causalité interne qui structurent tout type de musique, qu'elle soit tonale, modale ou autre. Par commodité, je les classe selon la tétralogie classique: cause matérielle, formelle, efficiente et finale. Ainsi, par exemple, notre écoute a besoin d'un point de repère fixe pour entendre une suite de sons dans sa continuité musicale, que ce soit une constante temporelle (la régularité d'une pulsation) ou de hauteur (un bourdon ou un centre tonal): c'est ce que j'appelle une cause matérielle.

Autre exemple: une causalité efficiente. Écoutons par exemple le deuxième prélude en do mineur du premier

cahier du *Clavier bien tempéré* de Bach. L'extraordinaire force motrice de ce morceau est due à l'extrême régularité de son moteur interne. Notre écoute projette donc dans le dynamisme musical une loi naturelle que reconnaît notre physique naïve: un moteur minimal, mais absolument régulier, est très peu consommateur d'énergie – ce qui est bien le cas de ce *Prélude*: il est parfaitement isochrone (toutes les notes sont égales), il ne varie pas de tempo (sa vitesse est constante) et il se développe, du début à la fin, sur un intervalle de notes extrêmement étroit (il bouge très peu). Mais pourtant quel mouvement irrésistible! Cette projection spontanée de notre savoir des lois des mouvements naturels sur la musique nous permet de la percevoir comme un dynamisme. Nous entendons la musique comme représentant la manière même dont les événements réels s'enchaînent autour de nous, selon les lois de la mécanique naïve.

F. R.: «On n'entend pas quelque chose qui se répète, on entend la répétition.» Comment entendre que «la causalité est la manière dont la musique peut éviter la répétition en créant de l'imprévu dans le prévisible»?

F. W.: Il y a diverses fonctions de la répétition en musique. Mais on peut distinguer d'abord la répétition *de* la musique et la répétition *dans* la musique.

Chacun aime à répéter les musiques qu'il affectionne. «Encore! Encore!», exige l'enfant. Peut-on encore imaginer, aujourd'hui où la musique s'écoute le plus souvent dans un appareil à la répéter à l'identique (phono, radio, magnéto, mp3, Internet, etc.), ce qu'était la vie musicale avant que de telles machines n'existent? Car le xx^e siècle a poussé jusqu'au bout la logique selon laquelle le plaisir musical s'éprouve dans la répétition, grâce à l'invention d'appareils à reproduire la musique, à répéter encore et encore la chanson, le morceau, la pièce, l'œuvre déjà connus et ré-entendus. Ce plaisir de la répétition est celui de la transformation de l'inconnu en familier. Toute

musique est en effet entendue comme un certain équilibre entre l'imprévu et le prévisible. Une musique dont le déroulement nous paraît totalement imprévisible nous demeure opaque et ne nous cause aucun plaisir, lequel suppose une part de prévisibilité du discours qui nous le rende compréhensible. Inversement, une musique dont le déroulement nous semble totalement prévisible nous semble plate, ennuyeuse. On la comprend, certes, mais trop bien. « Frère Jacques, frère Jacques... », dans sa simplicité, plaît à l'enfant mais non plus à l'adulte: il ne s'y passe plus rien. Trop de compréhensibilité nuit à la compréhension. Et au plaisir.

De cet équilibre précaire, variable pour chacun et variant avec chaque musique, entre un trop d'opacité – où la musique se perd – et un excès de transparence – qui nous la rend insignifiante – témoigne l'usage ni excessif ni parcimonieux que chacun peut faire des musiques qu'il affectionne. Il y a celles qu'on aime tellement qu'on se plaît à les réécouter sans cesse. La répétition, loin d'émousser le plaisir, le renforce. C'est comme s'il y avait toujours quelque chose à découvrir en elles et qu'aucune écoute ne nous avait encore permis d'entendre. On a beau croire savoir, à chaque instant, ce qui va s'y passer, l'étonnement n'est pas encore éteint: elles recèlent encore des nouveautés. Mais à force, la répétition d'une musique, même chérie, s'émousse. Elle est comme usée. Elle semble radoter. L'imprévisibilité maîtrisée de ses événements entremêlés s'est retournée en son contraire: elle est devenue mécanique. La répétibilité d'une musique est donc, pour chacun, la mesure de l'amour qu'il lui porte, et pour tous, le critère distinguant les chefs d'œuvre immortels des compositions jetables.

Mais il y a surtout les divers effets de la répétition *dans* la musique, qui se déduisent en partie du précédent.

La première fonction de la répétition musicale, la plus constante, la plus puissante, est motrice. Car ce qui se répète devient prévisible.

Deux constituants du discours musical peuvent se répéter: la part rythmique et la part mélodique. Du point de vue rythmique, on peut distinguer trois degrés. Il y a d'abord, dans la plupart des musiques, une pulsation isochrone explicite ou implicite: c'est ce qui nous fait battre du pied ou des mains « en cadence », à chaque « temps ». C'est le degré minimal de la répétition, celle qui est déjà en nous en tant que vivants (respiration, marche), avant d'être entendue hors de nous dans la musique.

Il y a ensuite ce qu'on appelle la « mesure » (par exemple « à trois temps »: 1, 2, 3, 1, 2 3, etc.) qui repose sur la distinction des « temps faibles » et des « temps forts ». Aucun animal n'entend ce type de répétition. On ne peut l'entendre qu'à condition de pouvoir implicitement compter les événements (les recompter à partir de 1), parce que la mesure est une superposition de deux isochronies, celle des temps et celle des temps forts (ici, un temps sur trois). La mesure vient de notre corps qui s'est incorporé le nombre. Nous en entendons l'écho dans la musique et en même temps nous en ressentons l'effet en nous. En superposant un deuxième niveau d'isochronie à l'isochronie de base, la mesure crée une micro-tension (un élément est accentué), presque immédiatement apaisée (puisque c'est toujours le même élément de la mesure qui est accentué). Voilà qui est plaisant: l'apaisement d'une tension. Tension minimale: une irrégularité infime introduit une légère imprévisibilité, que la répétition rend aussitôt prévisible, régulière, rationnelle, en somme parfaitement mesurée. Cet élément tension/détente se répète en sorte qu'il devient le fond apaisant auquel obéit la musique. La mesure nous fait entrevoir que le monde ne nous est pas totalement étranger. Nous imaginons commander à l'ordre des événements selon l'ordre qui est en nous. La mesure est ce qui peut nous faire danser, c'est-à-dire nous mouvoir pour rien, pour le plaisir, mais de façon raisonnable, par exemple à deux, chacun pouvant anticiper les mouvements de l'autre en prévoyant ceux qu'il entend dans les événements musicaux. Ces mouvements maîtrisés que la musique nous fait

faire, nous les entendons aussi dans la musique elle-même : c'est comme si le temps fort avait la puissance de déterminer les deux temps faibles. La répétition est dans ce cas entendue comme une cause motrice interne à la musique, certains événements sonores semblant *entraîner* les autres.

Et ce qui est vrai de la mesure, forme première, est vrai de toute forme plus complexe, par exemple de toute cellule rythmique, dès lors qu'elle se répète. Car le rythme proprement dit, c'est la répétition d'une « cellule » constituée par des événements non isochrones, mais alternativement longs ou brefs, qu'ils soient accentués ou non. Par exemple la scansion répétée du slogan « *tous-en-sem-ble-tous-en-sem-ble, hey!, hey!; tous-en-sem-ble-tous-en-sem-ble, hey!, hey!, etc.* » se fait selon un rythme qui naît de la répétition de cellules rythmiques constituées d'événements de durée *inéga*le : *hey* dure quatre fois plus que *tous*, mais est accentué comme lui, au contraire de *en-* ou de *sem-*. En fait, nous entendons le plus souvent la répétition d'une forme sonore quelconque (qu'elle soit rythmique ou mélodique) comme motrice. Mais ce n'est pas la forme qui est motrice, parce que, en elle-même, elle est fixe ; c'est le fait qu'elle se répète. Car la répétition d'une forme quelconque, appréhendée par l'imagination, est comprise par la raison comme signifiant : « toutes les fois que se produit tel événement X, distinct de Y et Z, se produisent tel et tel événement Y et Z ». Ces événements deviennent prévisibles : la répétition de la forme est entendue comme la *cause efficiente* du mouvement musical.

Une musique peut ne pas avoir d'effet moteur sur nous, ou un moteur très faible, tout en nous semblant animée imaginativement par une puissante causalité efficiente interne. Il suffit qu'on entende distinctement la répétition d'une même forme rythmique. C'est l'exemple que nous avons pris ci-dessus du deuxième prélude en do mineur du premier cahier du *Clavier bien tempéré* de Bach. Ce qui est vrai, dans cet exemple, de la seule perception de la mesure l'est aussi de la répétition d'une forme plus complexe, par exemple une cellule rythmique. Elle suffit à faire entendre

la succession des notes comme une dynamique, selon la même loi : les mêmes événements sont toujours suivis des mêmes événements. Parfois une micro-cellule rythmique envahit tout le morceau et suffit à le faire entendre, comme dans le cas précédent, comme un seul et unique mouvement continu et étal : c'est le principe de ce qu'on nomme l'ostinato. Et parfois, l'ostinato rythmique se double d'un ostinato mélodique – c'est le cas du *Boléro* de Ravel.

La construction de lois à partir des effets rythmiques n'est pas le seul moteur perceptible de la musique. Les hauteurs elles aussi possèdent une puissance causale, et selon le même principe : la répétition d'une forme la rend prévisible par induction empirique. Ainsi, dans le premier prélude du *Clavier bien tempéré* en do majeur de Bach, il y a incontestablement deux moteurs internes. Il y a d'une part celui de la pulsation isochrone (toutes les notes sont égales) et accentuation des « temps forts », une note sur huit (moteur propre à la mesure) ; d'autre part, on entend la répétition d'un même « contour » mélodique. Du début à la fin du morceau, on entend cette forme « A-B-C-D-E-C-D-E » sachant que l'ordre de A à E est l'ordre du grave à l'aigu. Et chaque réalisation de cette forme selon de nouveaux intervalles est répétée à l'identique deux fois.

Ces quelques exemples – qu'on pourrait multiplier diversement et selon divers genres musicaux – suffisent à montrer que la fonction principale de la répétition en musique est d'être motrice du dynamisme musical. Notre écoute projette sur lui une loi empirique de notre physique naïve : « toutes les fois que X, alors Y », et c'est ce qui fait que l'événement Y semble causé par l'événement X au lieu d'être causé réellement par des « choses » externes. Car, comme le suggérait Hume, lorsque deux événements du monde réel se répètent dans le même ordre, nous imaginons que le précédent est « cause » du suivant. Cette projection spontanée de notre savoir des lois des mouvements naturels sur la musique nous permet de la percevoir comme un mouvement. La répétition est donc la forme la

plus simple de la causalité interne à la musique, parce que c'est une causalité obéissant à une *loi*.

Inversement, on peut dire que «la causalité est la manière dont la musique peut éviter la répétition en créant de l'imprévu dans le prévisible». En effet, parfois, la musique, au lieu de répéter simplement une forme, la varie, l'imité, la module, la transpose, la transforme, et crée de la différence en même temps qu'elle évite la simple répétition. Et les variations sont autant de manières pour la répétition proprement dite – c'est-à-dire pour une causalité obéissant à des lois – de se transformer progressivement en causalité ordinaire, dans laquelle les événements semblent déterminés non seulement par ceux qui les précèdent immédiatement, mais par tous ceux qui relèvent du contexte.

Dans tous les cas énumérés ci-dessus, la répétition possède une force motrice parce qu'elle rend prévisible une forme intrinsèquement imprévisible. À cet effet sur le dynamisme musical s'ajoute l'effet émotionnel : les éléments sonores (hauteurs, durées, accentuation, etc.), internes à une cellule ou à une forme, se succédant de façon imprévisible, créent une micro-tension – à laquelle la répétition apporte la prévisibilité et la détente attendue. Mais il est des cas inverses. Parfois, la répétition n'a aucun effet moteur, ni sur nous, comme lorsque la mesure nous fait danser, ni sur la musique, comme lorsqu'elle paraît se mouvoir d'elle-même. Parfois, la répétition a au contraire un effet hypnotique sur nous, lié à l'effet d'immuabilité qu'elle a sur la musique. Dans certaines musiques, la répétition obstinée d'une même note, d'un même accord, vise en effet à créer de la permanence plutôt que de la succession causale. Ces musiques semblent éviter toute tension interne pour n'avoir jamais à les résoudre. C'est ce qu'on entend par exemple dans nombre de musiques modales traditionnelles ou dans le plain-chant par exemple. L'absence de mesure, donc d'inégalité entre les battements régulièrement répétés des événements, souligne le caractère éternel de cet ordre temporel. Chez le compositeur contemporain Arvo Pärt, il y a

la recherche du même effet, à ceci près que, cette fois, la constance visée est plus harmonique que mélodique, mais avec le même évitement de toute tension.

Il y a le même souci d'éviter l'opposition tension/détente dans les musiques psychédélics (par exemple de Pink Floyd, l'album *A Saucerful of Secrets*) ou chez le groupe allemand «New Age» (l'appellation est discutée) Tangerine Dream, voire chez des groupes de stoner rock, comme Kyuss, avec leur album *Blues For The Red Sun*, qui privilégient la constance d'une forme rythmique simple très accentuée, renforcée à la basse, mais recherchent le même effet hypnotique par la répétition d'une même cellule harmonique. Sont-ce des musiques sans tension ? On peut hésiter à le dire, à cause de l'accentuation rythmique, le tempo souvent extrêmement rapide, et le volume sonore généralement élevé. L'auditeur est sans cesse en tension physique, parfois extrême. Mais il est délivré de toute tension musicale, autrement dit de toute surprise et par conséquent de toute attente frustrée. Par opposition aux musiques précédentes (chant grégorien, Arvo Pärt), qui visent à l'évanescence du corps par ivresse de l'âme, celles-ci cherchent au contraire l'évanescence de l'âme par ivresse du corps.

En fait, il n'y a pas de musique sans un minimum de répétition interne qui la rende, même minimalement, prévisible. Même si certains théoriciens de la musique savante du xx^e siècle (par exemple les théoriciens du dodécaphonisme) ont tenté d'échapper aux séductions de la répétition, celle-ci, chassée par la porte des hauteurs, revenait par la fenêtre de la mesure ou du rythme.

On peut signaler, enfin, un troisième usage de la répétition, qui est en un sens interne, puisqu'elle se trouve dans certaines musiques, et en un autre sens externe, puisqu'elle est au principe de leur composition : la musique dite «répétitive» (Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass, etc.). C'est à propos de ce genre que je soutiens qu'«on n'entend pas quelque chose qui se répète, on entend la répétition». Dans la plupart des autres musiques, on entend une forme plus

ou moins inattendue qui se répète de façon attendue. Dans ce genre de musique, c'est pour ainsi dire l'inverse : ce qui apparaît constant, ce n'est pas quelque chose (une forme, une cellule) qui se répète *ad libitum*, c'est la répétition elle-même, une sorte de répétition sous-jacente. Ça répète. Quoi ? En fait, rien de particulier. Car, au contraire de ce qui se passe ordinairement dans la musique classique ou dans les chansons populaires, il y a assez peu de répétition à l'identique d'une phrase, d'une cellule ou d'un thème formant une unité définie. Ça varie au contraire en permanence et de façon inattendue, à partir d'une répétition originaire et donc attendue. La forme du discours est la transformation permanente et continue de la répétition originaire. Mais cette forme, qui joue le rôle de matière en assurant la continuité de l'écoute, se transforme sans cesse : en sorte que c'est cette déformation même qui joue le rôle de forme, c'est elle qui donne à la musique son unité, d'autant plus paradoxale qu'elle n'est faite que de variations continues. Au lieu que ce soit la répétition de la forme, comme dans la « musique classique », qui soit efficiente et pour ainsi dire motrice, c'est ici, inversement, la transformation permanente de la répétition qui semble le moteur de la musique. Et comme les modalités de cette transformation semblent indéfinies et toujours imprévisibles, cette poussée permanente, constante, obsédante est entendue comme une sorte de tension ininterrompue qui semble ne jamais pouvoir se résoudre harmoniquement ou mélodiquement et ne s'apaise finalement que dans le silence terminal.

Quoi qu'il en soit, la répétition est pour l'homme la manière la plus simple de dompter les événements du monde. En effet, sous leur forme brute, les sons sont signes des événements imprévisibles et constituent, pour un être vivant, la preuve sensible qu'il vit dans un monde étranger, instable ou menaçant : de là le besoin humain de faire ce que l'animal en lui se contente de subir, d'introduire la régularité du corps dans le temps chaotique du monde : jeu de l'enfant avec la répétition, rythme, ritournelle, refrains,

etc. Les sons se mettent à être agis au lieu d'être subis, les événements sonores se font actes, le corps discipline le monde de la vie et le plie à son ordre, l'esprit produit volontairement des événements selon la règle qu'il se donne.

F. R. : Comment la musique rationalise-t-elle notre perception de la permanence, de la succession et de la simultanéité ?

F. W. : Généralement, quand on pense à la relation de la musique et du temps, on se contente de développer l'idée, déjà présente chez saint Augustin, que, par et dans la musique, nous échappons au présent, parce que nous ne pouvons entendre le dynamisme musical (rythmique mélodique ou harmonique) qu'à condition de rattacher ce qui est entendu à ce qui a déjà été entendu et à pressentir plus ou moins ce qui va être entendu. Tant qu'on n'entend les sons qu'au présent, on n'entend pas de la musique, on n'entend que des signes d'événements présents. Dans la musique, en effet, les sons entendus présentement ne nous renvoient pas seulement à leur cause présente (le tonnerre ou le clairon), mais à d'autres sons qui, bien que passés, demeurent pourtant présents à la conscience comme causes actuelles de ceux qu'on entend présentement. La musique fait résonner le passé au présent. Et même : nous anticipons son futur, nous le pressentons au présent comme possible et, lorsqu'elle nous absorbe vraiment, nous entendons ce possible réalisé au présent comme ayant été nécessaire.

Mais il y a à mon avis beaucoup plus. Car la musique ne se contente pas de transformer l'une dans l'autre ces trois dimensions de la conscience du temps passé, présent, futur ; elle transforme la manière dont les événements sont dans le temps. Car s'il y a trois manières, pour une conscience de se rapporter aux êtres temporels, lesquels sont pour elle passés, présents ou futurs, il y a trois manières, pour les êtres temporels eux-mêmes, d'occuper le temps : ils sont permanents, successifs ou simultanés. Or, la musique – c'est là une de mes thèses – rend l'expérience

auditive autosuffisante, c'est-à-dire sans besoin des choses dans l'espace: ce n'est possible qu'en rationalisant l'expérience sonore que nous faisons de la permanence, de la succession ou de la simultanéité.

Prenons l'expérience de la permanence: dans l'univers seulement sonore, elle est impossible sans le repère d'un «son maître» (bourdon, pédale, centre tonal) qui joue le rôle de «substance», car il faut quelque chose de fixe pour qu'on puisse avoir l'impression que ça change. La musique rationalise notre perception de la permanence auditive en lui donnant le repère sans lequel rien ne serait permanent, ni donc changeant.

La musique rationalise de même notre expérience de la succession sonore en en faisant une expérience imaginaire de la causalité: ce qui vient après, au lieu de seulement succéder à ce qui vient avant, semble déterminé par lui.

Enfin, la musique rationalise notre expérience de la simultanéité en en faisant une expérience de l'interaction. Dans les musiques polyphoniques occidentales comme

dans les musiques polyrythmiques africaines, nous n'entendons pas seulement plusieurs voix comme simultanées, nous les entendons comme clairement distinctes et pourtant en interaction harmonique ou rythmique l'une avec l'autre. Et lorsque nous n'y entendons aucune interaction entre notes ou voix simultanées, nous la cherchons, et notre intelligence musicale s'épuise à la trouver. Si elle échoue, alors c'est comme lorsque notre intelligence perceptive manque à entendre les causalités entre notes successives: nous n'entendons plus de la musique. L'interaction joue le même rôle dans l'écoute polyphonique ou polyrythmique que la causalité dynamique dans l'écoute mélodique. Elle fait de la musique avec des événements sonores. Car l'interaction est à la simultanéité ce que la causalité est à la succession: la condition de l'intelligibilité de l'expérience sonore et de son autosuffisance.

Ainsi, par la musique, ce n'est pas seulement les événements qui sont apprivoisés, c'est aussi le temps du monde dans lequel ils arrivent.

NOTE

1. Toutes les citations sont tirées de WOLFF, F., *Pourquoi la musique?*, Paris, Fayard, 2015.