

Entretien avec Francis Wolff

Lettres Françaises, Déc. 2015

1. La musique est un thème sur lequel le discours philosophique semble avoir longtemps buté. Les développements sur ce thème sont rares ou disséminés, rarement unifiés donc — les aphorismes de Nietzsche sur la musique et les musiciens sont un exemple frappant. Comment rendre compte de cette difficulté ? Sommes-nous prisonniers de l'idée que l'émotion musicale serait rebelle à la conceptualisation ?

Dans l'histoire de la philosophie, il y a eu en effet quelques grands philosophes de la musique, par exemple Saint Augustin ou Schopenhauer. Au XXe siècle, j'ai une grande admiration pour Boris de Schlozer, méconnu hélas, ou Lévi-Strauss, qui n'est qu'indirectement philosophe. Mais il est vrai que les philosophes ont plus volontiers théorisé et pris leurs exemples dans les arts visuels. C'est dû à plusieurs raisons : dans la tradition idéaliste, l'opposition apparence/réalité, la métaphore de la vision comme intuition immédiate, le rôle de l'image et la prégnance de la vue dans les théories de la perception ont privilégié la peinture plutôt que la musique. Corrélativement, il est vrai que la musique est l'art en un sens le plus abstrait dans ses moyens (apparemment les sons ne représentent rien, ne disent rien) mais qui a le plus d'effets irrationnels concrets (faire marcher les hommes au pas, par exemple, ou les mettre en transe) : deux motifs qui la rendent rebelles au concept. Alors que du mot (en poésie), ou de l'image (en peinture) au concept, la conséquence est bonne, du son (musical) à sa conceptualisation, le gouffre paraît immense, surtout lorsque, comme je me suis efforcé de le faire, on ne renonce, d'un côté, ni à la singularité de l'expérience musicale, ni, d'un autre côté, aux concepts (sans métaphores) et aux arguments (sans intimidation rhétorique ni recours à l'autorité des Grands Auteurs ou des textes canoniques).

2. La musique de Schumann, écrivait Barthes, « va dans le corps, dans les muscles, par les coups de son rythme, et comme dans les viscères, par la volupté de son melos [...] le morceau n'a été écrit que pour une personne, celle qui le joue : « le vrai pianiste schumannien, c'est moi ». Vous semblez l'abonder sur ce point en affirmant que la musique nous implique et que « le premier effet musical, le plus direct, est physique. Au commencement de la musique, avant le verbe, était le corps ». La musique exerce-t-elle une action sur le corps avant même d'agir sur l'esprit, ou ces deux phénomènes sont-ils contemporains ?

Je ne suis pas dualiste. Cette distinction entre plaisirs physiques de la musique et plaisirs esthétiques n'implique aucune séparation du corps et de l'esprit. C'est une simple distinction commode entre les effets des deux faces indissociables de la musique (pulsation et rythme, d'un côté, mélodie et harmonie de l'autre) que ne sépare aucune frontière absolue. Le dernier mouvement de la *Septième symphonie* de Beethoven, *Le Sacre du printemps* de Stravinsky, ou *West Side Story* de Bernstein, ça doit nous faire bouger mais ça peut aussi nous faire pleurer. Il est vrai que l'effet musical le plus direct, est physique : le son est vibration d'un corps qui fait vibrer le nôtre en s'introduisant par tous les pores. Certaines musiques provoquent convulsions, cris, tremblements, perte de connaissance, chute, possession. Beaucoup nous agitent, nous secouent, nous soulèvent ; nous frappons des mains ou des pieds. Nous dansons. Mais les plaisirs de l'esprit, et notamment les émotions purement esthétiques, s'ils impliquent l'imagination et la raison, ne sont nullement intellectuels mais proprement sensuels. Et les plaisirs spirituels de la musique ont autant de corps que les plaisirs physiques de la musique ont d'esprit.

3. Jean-Paul Sartre, issu d'une famille mélomane (son oncle fut notamment un musicologue réputé), accordait dans ses écrits une place ambivalente à la musique. On pense aux airs de jazz qui jaillissent du phonographe d'Antoine Roquentin dans son roman métaphysique *La Nausée* ou à ses positions musicales tranchées dans les *Situations IV* et très marquées par les enjeux idéologiques de son temps. En 1977, il affirmait que « la musique nous donne une possibilité de capter le monde tel qu'il fut à un moment donné, sans objet, sans récit, par une harmonie qui l'engendre et qui le donne authentiquement. Le compositeur a saisi le monde en y vivant et il l'a transposé spontanément dans l'œuvre qu'il a créée (...) La musique de Bach donne le sens du dix-huitième siècle, très certainement ». La musique est-elle embarquée, elle aussi, dans le jeu de la signification ? Adhèrent-vous à l'idée qu'elle imprime, fut-ce malgré elle, les sens de son époque ?

Dans toute forme artistique, il y a deux faces : l'une est particulière, qui exprime une culture singulière, un moment de l'histoire, une sensibilité datée ; l'autre est universelle, liée non pas à l'essence éternelle de l'humanité, mais à des besoins anthropologiques permanents. C'est ce qui fait qu'un chant médiéval, une fugue de Bach ou un raga indien peuvent nous bouleverser, malgré tout. Mais sans son incarnation dans l'histoire et dans une culture particulière, l'expression de l'universel serait impossible. C'est là le paradoxe des arts.

4. Vous écrivez que le « le plaisir physique de la musique est dans l'accord du corps et de la raison alors que le plaisir esthétique a sa source dans l'accord de l'imagination et de la raison ». Quelles représentations sont en jeu dans la musique et en quoi se distingue-t-elle des autres langages artistiques ?

A première vue, la musique est un art non représentatif. Alors que les arts du récit représentent des actions, que les arts de l'image représentent des choses situées dans l'espace, il semble

que la musique, la musique dite « pure », purement instrumentale, ne représente rien. La « sonate au clair de lune » ne représente le clair de lune que pour qui en connaît le titre sous lequel elle nous est transmise. Mais écoutez-la sous le nom de « sonate au bord de l'eau », elle vous évoquera le bord de l'eau. Ou imaginez qu'elle s'intitule « Perte d'un ami très cher », vous croirez qu'elle illustre la douleur du deuil ou une méditation sur la finitude de la condition humaine. Mais, et c'est du moins ce que je m'efforce de montrer, la musique est représentative d'une toute autre manière, à condition de ne pas borner la représentation aux « choses » (comme il arrive parfois à la musique de le faire, quand elle imite, en passant, un ruisseau, un orage, le tangage d'un train ou le chant du coucou) ou aux actions (comme dans la musique dite « à programme »). Elle représente des événements liés causalement entre eux en un unique processus. Quand, dans les cahots d'un train, on n'entend plus chaque son en rapport avec sa source, mais seulement dans leur rapport entre eux (*tam*, ta-tam, *tam*, ta-tam, etc.) comme s'ils se causaient les uns les autres, on entend un rythme, et donc de la musique. Et la musique *représente* cette relation causale.

5. Vous analysez ici le timbre, la durée, la hauteur, mais aussi le rythme, la cadence, le tempo, la vitesse, la répétition et la variation. « Le monde musical est aussi contraint par les règles que le langage humain », précisez-vous. Vous mettez ainsi en perspective échange de sons et échange de sens, exercice argumentatif et exercice musical, faisant de cet essai le second volet d'un diptyque ouvert avec *Dire le monde*, en 2004. Quel parallèle y a-t-il entre dire le monde et écouter le monde ?

Le premier projet de ce livre consacré à la musique est né après la première édition de *Dire le monde* en 1997. J'y décris trois constituants de notre monde, liés à trois universaux du langage humain : on dit les « choses » par des noms, les « événements » par des verbes, et les « personnes » par des pronoms. Dans le « vrai monde », si je puis dire, ces trois manières de le dire s'entremêlent indissociablement. Mais ce que peut l'art, ce que fait l'art, selon un besoin constant de l'humanité, c'est de les dissocier imaginativement. Et c'est pourquoi, il y a, je crois, trois grands types de représentations du monde dans toute culture et toute civilisation : représenter les choses sans événements, par des images ; représenter les relations entre événements sans choses, par des musiques ; représenter des personnes agissantes, c'est-à-dire causes d'événements que sont ses actions, par des récits. La musique est certes un moyen d'écouter les événements du monde, mais elle est aussi, et sans doute d'abord, un moyen de les produire. Voyez les jeux de l'enfant avec la répétition, les rythmes, les ritournelles, les 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. De là aussi, secondairement, le plaisir d'écouter, c'est-à-dire de contempler l'écho d'un tel monde au lieu de subir les effets pratiques du vrai monde.

6. Vous distinguez différents degrés de musicalité dans l'écoute esthétique et dans l'expérience auditive, afin de discerner ce qui est proprement musical. Il y a alors quatre modes différents d'approche de l'art des sons. La compréhension sensitive,

lorsque la « matière » sonore - le timbre vocal - crée l'unité dans le multiple, comme le montrent les voix d'Edith Piaf, de Billie Holiday ou de Callas ; puis la compréhension perceptive, qui repose sur la combinaison des notes, multiplicité, polyphonie et disharmonie ; la compréhension sémantique ensuite, c'est-à-dire l'ensemble social et culturel qui forme les conditions anthropologiques de la musicalité, du monde esthétique, faisant émerger, de l'infinie richesse des bruits chaotiques de la vie (sifflements, tintements, vrombissements), un univers autonome, imaginaire et artistique ; enfin, la compréhension intellectuelle de la musique, quatrième et dernière étape pour saisir la mélodie qui nous fait rire ou pleurer. Comment saisir la richesse d'un événement musical ? Quelles sont les qualités d'un dynamisme proprement musical ?

Cette décomposition analytique à laquelle je me livre est évidemment le fruit du travail conceptuel : dans l'expérience particulière que chacun fait des musiques qu'il affectionne, tout cela se mêle bien entendu. Mais une chose est sûre : lorsque nous entendons une musique comme musique, qu'elle nous touche ou non, nous la « comprenons » au sens le plus concret du mot comprendre : nous saisissons la succession sonore dans son unité. Lorsque nous n'entendons que des sons épars, nous n'entendons pas de la musique, nous ne la « comprenons » pas — ce qui ne nous empêche pas, bien au contraire, de comprendre chaque son, en lui même, selon sa fonction : un avertissement par exemple.

7. Vous rappelez que la partition s'inscrit dans le temps, devient mouvement, processus et métamorphose : « Comprendre ce processus, c'est comprendre à chaque instant ce qui arrive ». Vous nous invitez au fond à réfléchir sur notre propre pratique musicale, car écouter est une manière de vivre, d'être ensemble, d'exister et de trouver sa place dans le monde : « Vibrer, chanter, pleurer seuls parfois, lorsque la musique impose son silence. » Quelle est votre propre pratique musicale ? Aujourd'hui et dans votre parcours intellectuel et philosophique ?

J'ai joué du piano classique dans mon enfance et dans mon adolescence ; et puis du piano jazz dans ma jeunesse. Depuis, j'ai plutôt une pratique contemplative de « mélomane », le plus ouvert possible à toutes les formes de musiques. En un sens, j'ai aujourd'hui un rapport inverse à la musique et à la philosophie, où je suis passé de la théorie à la pratique. Pourtant je crois que, en un autre sens, j'ai le même rapport: quel que soit le genre musical ou philosophique, j'aime les musiques et les textes exigeants mais clairs, fidèles à ce qui est propre à l'émotion musicale (faire chanter, danser, pleurer; les musiques seulement « intéressantes » ne m'intéressent pas), et ce qui est propre au pouvoir conceptuel et argumentatif de la philosophie (les textes qui semblent profonds parce qu'ils sont obscurs ou allusifs ont cessé de me retenir).

8. Vous concluez votre essai en analysant la musique comme « un universel anthropologique : si loin que l'on remonte dans le temps, il n'y a pas d'humanité sans musique ». A quoi tient, selon vous, cette soif inextinguible de faire et d'écouter de la

musique ?

Je reviens à ma distinction entre les trois besoins anthropologiques de représentation. Pourquoi, nous les hommes, faisons-nous des récits ? Parce que nous naissons comme étrangers les uns aux autres dans ce monde où nous devons bien vivre ensemble et exister séparément. Nous devons nous raconter pour savoir qui nous sommes. Pour être. Avoir une identité, plus moins forgée ou ambiguë. Être fils de... ou fille de... : des histoires de famille. Être français, être juif, être arabe. Tout ça, c'est de l'histoire. Ou des récits.

Pourquoi, nous les hommes, faisons-nous des images ? Parce que le monde nous est étranger et qu'il faut en apprivoiser les choses. Pour les comprendre. Les posséder imaginativement. Les abstraire de leurs circonstances et de leurs accidents, les arracher à l'oubli, les garder dans l'esprit ou les graver dans la pierre. Les contempler.

Pourquoi, nous les hommes, faisons-nous de la musique ? Parce que le monde nous semble souvent un chaos. 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 désordonné du monde. Pourquoi la musique ? Parce qu'il faut apprivoiser les événements. Les comprendre. Les incorporer à notre corps et aux exigences de la raison en y introduisant un ordre imaginaire.