



Karol Beffa (dir.)

## Les nouveaux chemins de l'imaginaire musical

Collège de France

---

# L'expérience musicale : sons et événements

Francis Wolff

---

Éditeur : Collège de France  
Lieu d'édition : Paris  
Année d'édition : 2016  
Date de mise en ligne : 15 décembre 2016  
Collection : Conférences

Ce document vous est offert par Collège de France



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

WOLFF, Francis. *L'expérience musicale : sons et événements* In : *Les nouveaux chemins de l'imaginaire musical* [en ligne]. Paris : Collège de France, 2016 (généré le 15 décembre 2016). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/cdf/4806>>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2016.

---

# L'expérience musicale : sons et événements

Francis Wolff

---

- 1 Les pages qui suivent reprennent presque intégralement le texte d'un article déjà ancien, paru sous le titre « Musique et événement » dans *L'Animal. Littératures, arts & philosophies*, n° 8 (Metz, hiver 1999-2000) et devenu rapidement introuvable. Cet article avait suscité divers comptes rendus et controverses ; le voici donc en quelque sorte reversé à la discussion. Il convient cependant de préciser que les thèses ici formulées ont depuis été reprises, précisées et considérablement développées dans mon récent ouvrage : *Pourquoi la musique ?*<sup>1</sup>.
- 2 Dans cet article, je visais principalement à illustrer empiriquement une thèse qui était à l'arrière-plan de *Dire le monde*<sup>2</sup>. La désarticulation des conditions qui rendent possible la communication humaine m'avait conduit à faire l'hypothèse de deux autres mondes imaginaires et homogènes, de part et d'autre du nôtre, hétérogène : ils seraient à l'horizon de toutes nos visées théoriques et comme le rêve d'achèvement de nos questions sur notre monde : les *qu'est-ce que ?* d'un côté, les *pourquoi ?* de l'autre. Pouvoir répondre radicalement à tous les *qu'est-ce que*, c'est, avançais-je, supposer un monde fait de choses immuables enfermées dans leur essence ; et pouvoir répondre à tous les *pourquoi*, c'est supposer un monde fait d'événements singuliers, enchaînés selon une relation d'ordre telle que chaque événement serait déterminé par ceux qui le précèdent et déterminerait ceux qui le suivent. Les événements de ce second monde imaginaire, soumis au seul principe de raison suffisante, où tout changerait sans cesse, mais sans substrat fixe de ce qui change, seraient en théorie dicibles par une infinité de verbes à la forme impersonnelle ; mais, comme les entités qui peupleraient ce monde ne seraient ni identifiables ni réidentifiables, il serait en fait impossible de s'y référer : des événements de ce monde sans « choses », on ne peut en toute rigueur pas parler. Monde événementiel indicible et seulement concevable en tant qu'instance limite du nôtre. Pourtant, je soutiens que nous en avons une représentation adéquate tout à fait concrète : c'est le monde perçu dans l'expérience musicale. C'est cette piste que j'ai suivie ici.

## L'expérience sonore

- 3 « La musique est l'art des sons », dit-on. Cette définition n'est peut-être pas très éclairante. Mais au moins le serait-elle si, au lieu de s'interroger sur ce qui fait de la musique un « art », on commençait par se demander ce que sont des sons.
- 4 Un son, c'est un événement, ou l'indice nécessaire d'un événement.
- 5 Nous pouvons en effet noter l'étroite relation existant entre son et événement. Comme l'écrit Olivier Revault d'Allones :
- Seul [de tous les phénomènes perceptibles], le son nous renseigne non pas sur un objet, mais sur un événement : la branche casse, le vent siffle, la pierre tombe, l'eau coule, le chien aboie. S'il ne se passe rien, aucun son n'est émis<sup>3</sup>.
- 6 Autrement dit, le son n'est pas celui d'une chose, mais d'un événement. Il faut que quelque chose se meuve pour qu'il y ait son. Sans mouvement, pas de son. Et tout mouvement physique est sonore. En d'autres termes, il faut que quelque chose arrive – un mouvement, un changement – pour qu'il y ait son. C'est une condition nécessaire. Mais c'est aussi une condition suffisante. Dès qu'il y a événement, c'est-à-dire changement ou mouvement d'un corps physique, il y a vibration et donc production de son, même s'il n'est pas toujours audible. Il y a donc son si et seulement s'il y a événement. Un lien essentiel unit son et événement, alors qu'aucun lien, sinon accidentel, n'unit son et chose. Les choses elles-mêmes ne sont pas sonores à moins qu'il arrive quelque chose, par exemple, elles bougent ; au point qu'il est possible de montrer que les sons ne sont pas des *qualités* des objets physiques (comme les couleurs sont les qualités des objets dits sensibles) mais sont indépendants de ces qualités.
- Même si l'objet est passif, il reste coloré, tandis que les caractéristiques sonores de l'objet sont liées à une activité le concernant. La présence d'un son est un témoignage de quelque chose qui se passe, d'un événement, dont l'origine se trouve dans l'objet qui est, en un sens l'acteur ou la victime<sup>4</sup>.
- 7 Mais ce qui produit alors le son, ce n'est pas la chose elle-même, mais le mouvement de l'air ou de quoi que ce soit. Les couleurs sont attribuables aux choses, et nous renseignent plus ou moins sur *comment* elles sont, mais les sons ne nous disent pas *comment* sont les choses. Alors que nous disent-ils ? Ils ne nous disent pas ce qui arrive, mais comment ça arrive. Les sons, objets propres de l'ouïe, sont, *dans l'ordre des événements*, analogues aux couleurs, objets propres de la vue, *dans l'ordre des choses*. Les sons sont des *qualités des événements* au même sens que les couleurs sont des *qualités des choses*. Il y a des corps, et ils ont des qualités sensibles, notamment la couleur. Les sons sont donc des indices nécessaires des événements. Ils sont peut-être plus que cela, comme l'ont soutenu certains philosophes qui y voient des événements<sup>5</sup> – indépendamment des sensations auditives que nous en avons. Peu importe. Ce qui importe, c'est que les sons attestent que, dans le réel que nous percevons comme dans le monde dont nous parlons, les événements sont des entités distinctes des choses. Et ces entités sont celles que nous entendons. Le monde, notre monde lui-même, réduit aux événements qui y adviennent, est un monde purement sonore.
- 8 Revenons à ce que nous disent les sons. Posons, à titre heuristique une question fonctionnaliste : à quoi sert d'entendre ? Olivier Revault d'Allones répond :
- Il existe comme une fonction naturelle du son, que certains pourraient croire finalisée : comme si les millions de siècles qui ont façonné nos organes auditifs

avaient pris soin que nous possédions un véritable système d'alarme permanent qui nous dit presque immédiatement ce qui se passe, quand il se passe quelque chose ; et nous dit si cet événement nous menace, nous conforte, nous intéresse, bref nous concerne.

- 9 En somme, être à l'écoute, c'est, pour le vivant, être en position d'attente des événements. Un son, un bruit, c'est le signe que quelque événement a brisé la régularité rassurante par laquelle la vie se conservait. « Que peut-il se passer ? Que s'est-il passé ? Que va-t-il se passer ? » *Tension* de l'écoute, à laquelle succède la *détente* du retour au calme ou à la régularité, la reconnaissance du familier – ou le silence.
- 10 Le son nous informe donc sur ce qui se passe, mais jamais sur ce qu'il y a dans le monde. Imaginons donc un être vivant qui n'aurait du monde, de ce monde même, qu'une expérience purement sonore : pour cet être, les sons se suivent, plus ou moins attendus, plus ou moins surprenants. Si l'on suppose ce vivant doté en outre de mémoire et de raison, on peut penser que, comme les prisonniers de la caverne platonicienne, mais d'une caverne seulement sonore, il chercherait à maîtriser la redoutable imprévisibilité de cette série d'événements, à en comprendre l'advenue, à embrasser leur succession en un ordre intelligible ; et cela à partir des seules *qualités* des événements et indépendamment de toutes choses. Il est probable en effet qu'un être qui n'aurait qu'une expérience sonore du monde ne parviendrait jamais à concevoir qu'il existe autre chose que des événements et qu'il y existe des objets physiques permanents, fixes, singuliers, qui demeurent les mêmes et sont dotées de qualités premières ou secondes – ce que nous pouvons appeler des « choses ». Il est même possible – on en discute – qu'une telle expérience ne permettrait pas au sujet qui la vit de concevoir la spatialité, et surtout l'empêcherait d'établir toute distinction entre subjectivité et objectivité, entre lui-même et les objets de ses états mentaux<sup>6</sup> ; elle empêcherait l'identification et la réidentification des objets, autant que la distinction entre identité numérique et identité spécifique. Une expérience purement sonore du monde serait une expérience d'un monde radicalement événementiel et absolument pas « chosique ».
- 11 Deux propriétés de cet univers sans choses méritent attention. D'abord, les sons, en toute rigueur, n'y ont pas d'existence déterminée. En effet, ils constituent un matériau dans lequel l'individuation et l'identification demeurent impossibles ou du moins toujours contestables. Si l'on fait abstraction de tout rapport causal à leur source et que l'on se borne aux sons eux-mêmes, il est en effet impossible d'identifier et d'individuer les sons, c'est-à-dire de distinguer ce qui vaut pour *un* son et ce qui vaut pour un autre : un son qui dure est-il numériquement le même ? Qu'est-ce qui permettrait de décider ce qui vaut pour *un* son ? L'absence de silence qui l'interrompt ? Le critère est contestable : un *glissando* sur un instrument non tempéré est-il *un* son – et si oui pourquoi ? – et sinon combien de sons ? Un son qui demeure à la même hauteur (ou fréquence) mais change d'harmoniques (de timbre) ou de puissance (*crescendo* ou *decrescendo*) est-il toujours le même ? Ce qu'en musique on appelle un « accord » est-il un ou plusieurs sons ? Impossible d'en décider, sinon de façon arbitraire. Dans le déroulement purement temporel, il n'y a pas de repère permettant l'identification et l'individuation.
- 12 On objectera que le chat qui miaule, ou le verre qui se casse en tombant, produit bien un son et un seul. Mais ce qui crée l'illusion de cette individuation, c'est que, dans l'expérience sonore ordinaire, qui n'est jamais purement sonore, ou même purement auditive, chaque son est généralement rapporté comme à sa cause à une *chose* du monde des choses. De là vient l'illusion de l'identification du son en tant que tel : le miaulement

du chat semble être « un » parce qu'il est rapporté au chat ; il apparaît comme un seul événement parce qu'il est l'action « une » accomplie par le chat. Dans les conditions de perception ordinaire, où le sonore est lié au perceptible en général, où l'audible ne se sépare ni du visible ni du dicible et où le champ sonore est déjà organisé selon les catégorisations nécessaires à la vie, on croit individualiser les événements sonores eux-mêmes, alors qu'on ne fait que reconnaître les choses réidentifiables, demeurant dans leur identité et existant dans leur individualité. L'individuation de l'événement sonore se fait – et d'ailleurs ne peut se faire – que par rapport à la chose visible ou dicible à laquelle il est rapporté. Mais à la pure écoute, le miaulement du chat cesse d'être un – sans d'ailleurs devenir vraiment multiple. Si l'on fait abstraction de tout rapport d'un son à sa source pour se borner au purement sonore, tout repère identificatoire se perd : est-ce un seul événement, ou y en a-t-il plusieurs ? Sans chose identifiable qui en soit le support, l'événement sonore n'est plus individualisable.

- 13 Mais il y a plus. Car les choses visibles ou dicibles, dans le monde de la perception ordinaire, ne sont pas seulement, le plus souvent, le support des événements auxquels elles donnent leur individualité, elles sont aussi tenues, dans notre monde hybride, fait de choses qui ne sont pas entièrement des choses et d'événements qui ne sont pas des événements purs, comme la cause de ces mêmes événements. C'est le chat qui produit le miaulement, c'est le verre qui, en se cassant sur le sol produit ce bruit d'éclat. D'ailleurs, c'est à cette identification de la source que, dans la vie pratique, le son est utile. Entendre permet de savoir qu'il se passe quelque chose, le son témoigne de l'existence et donne la qualité de l'événement mais non son « essence », si l'on peut dire. C'est pourquoi l'écoute ordinaire mène en général à la recherche de l'identification de la source du son : pour des raisons qui tiennent, entre autres, à la préservation de sa vie, dans la vie pratique, le vivant tend à passer de la connaissance de l'événement (alerte !, il se passe quelque chose, le monde n'est plus en repos, la vie est potentiellement menacée) – connaissance qui ne peut être donnée perceptivement que par l'ouïe – à la recherche de sa cause dans la chose dont elle dépend ou qui la produit. « Que se passe-t-il ? » signifie le plus souvent, pour le vivant, « qui va là ? » ou, plus généralement, « quelle chose produit ce son ? ». Pourquoi ce son ? implique d'abord qu'est-ce que cette chose ? Ainsi, et quelles qu'en soient les raisons, dans le monde hybride où nous vivons, les sons sont rapportés à leur source comme les événements paraissent causés par des choses identifiables et surtout réidentifiables – et aussi comme les verbes sont liés prédicativement aux noms : le chat miaule, le verre se brise, etc. Autrement dit, dans le monde ordinaire, les choses ne sont pas seulement perçues comme le substrat des événements, elles sont aussi pensées comme la cause des événements.
- 14 Retenons donc trois points. Dans l'expérience purement sonore du monde, il n'y a que des événements ; comprendre le monde, ce serait donc trouver un ordre ou encore une raison d'être dans les événements eux-mêmes. Mais, dans cette expérience purement sonore, il n'y a les conditions ni de l'individuation des sons en eux-mêmes, ni de la compréhension des événements sonores par eux-mêmes. C'est ce à quoi pourvoient les choses visibles – ou dicibles – de l'expérience perceptive complète : elles servent de substrat aux événements, condition de leur existence individuée, et elles sont les causes qui les produisent, condition de leur intelligibilité dont la vie pratique a besoin.

## Du monde de l'expérience sonore au monde de l'expérience musicale

- 15 Mais si telle est la différence entre l'expérience ordinaire du monde et une expérience du monde réduite à son événementialité, autrement dit entre le perceptif en général et le sonore, il y a une autre différence, mais une différence aussi grande, entre le sonore et le musical. Mieux : il y a la même différence entre le sonore et la perception complète qu'entre le sonore et le musical. Cette différence est seulement symétrique. Car l'expérience purement musicale est elle aussi seulement sonore, mais elle comble en quelque sorte l'écart entre une expérience simplement sonore et une expérience complète du monde, en devenant une *expérience sonore complète*. Voyons pourquoi et comment.
- 16 Les sons musicaux, au contraire des sons naturels, qui sont subis, sont produits volontairement. Telle est en effet la première différence, et peut-être la seule différence essentielle, entre la nature et l'art. L'art consiste à faire *activement* – à produire – ce qui est ordinairement seulement *passivement* ressenti – et donc subi.
- 17 On voit donc pourquoi, du point de vue du *faire*, un être vivant rationnel aurait besoin de musique, et ressentirait le besoin de produire des sons organisés. Les sons sont ce qu'un être vivant subit, et sous leur forme la plus brute, ils sont signes des événements imprévisibles d'un monde changeant. L'événementialité est pour lui, sinon toujours menaçante, du moins signe qu'il est lui-même pour ainsi dire comme étranger au monde. De là le besoin de produire ce qu'habituellement on subit, d'introduire ordre et régularité dans ce qui se donne ordinairement dans le désordre : jeu de l'enfant avec la répétition, retour du même, rythme, ritournelle, refrains, etc. Les sons sont par lui provoqués au lieu d'être subis, les événements se font actes. Les gestes deviennent causes des sons, le corps discipline les événements du monde, il produit volontairement des sons selon la règle qu'il se donne.
- 18 Passons du point de vue du « producteur » au point de vue du « récepteur ». Et interrogeons-nous sur la différence entre une expérience purement sonore et une expérience proprement musicale. La musique, avons-nous dit, implique l'organisation du sonore, l'introduction d'un ordre dans l'expérience, ou plutôt elle suppose un ordre qui précède et détermine toute expérience musicale particulière. Toute musique particulière est produite, jouée ou entendue dans un univers sonore organisé *a priori*.
- 19 Si tout son se définit par son timbre, sa durée et sa hauteur, le musical suppose une organisation des timbres, des durées et des hauteurs des sons. On peut en effet dire que les trois éléments de détermination du phénomène sonore font l'objet d'une organisation et renvoient ainsi à ce qui constitue trois universaux de la musique<sup>7</sup>.
- 20 Dans le musical, les *timbres* des sons deviennent fixes et identifiables. Et en effet, le premier trait universel de la musique, c'est la fabrication d'instruments.
- 21 Dans le musical, les *durées* sont mesurables et commensurables entre elles, au moyen d'un mètre. Et en effet le deuxième trait universel de la musique, c'est l'idée de mesure, et aussi de tempo régulier, et par conséquent de rythme.
- 22 Dans le musical, enfin et surtout<sup>8</sup>, les *hauteurs* deviennent identifiables, par opposition à la majorité des sons naturels dont les harmoniques trop nombreuses ne permettent aucune identification précise. Mais surtout, ces hauteurs sont organisées en des échelles

fixes. C'est là un troisième universel de la musique, même si, comme on sait, il n'y a ni gamme ni échelle universelle. En revanche, l'existence d'une échelle est universelle et il y a des traits communs à toutes : dans toute échelle musicale, le continu naturel est remplacé par un ordre des hauteurs discontinues et étalonnées.

- 23 Tel est l'ordre triple (de timbre, de durée, de hauteur) introduit dans le sonore, nécessaire à la production du musical. On peut noter qu'il s'agit dans les trois cas de donner forme à une matière (timbrale, durative, fréquentielle) en divisant un continuum en degrés ou en quantités discrètes permettant l'identification et la réidentification. Appelons « notes » le résultat de l'introduction de cet ordre dans les sons. Par opposition à des sons, des notes sont donc des sons aux timbres déterminés, aux durées commensurables et aux hauteurs définies par une échelle *a priori*.
- 24 La conséquence de l'introduction de cet ordre est double. Elle va se manifester dans les deux aspects où l'expérience sonore se montrait imparfaite par rapport à l'expérience perceptive complète : l'individuation des événements et leur intelligibilité causale – autrement dit, les réponses aux questions « qu'est-ce qu'un son ? » et « pourquoi ce son se produit-il ? ».
- 25 Du point de vue « ontologique », tout change en effet lorsque l'on passe de l'expérience purement sonore à une expérience plus proprement musicale<sup>9</sup>, de la pure écoute des sons à l'écoute des sons organisés en notes. L'organisation du matériau sonore permet de donner une *forme* à cette matière, et de faire des *sons* des notes individualisables. Dans l'expérience purement sonore, il était impossible de dire si le miaulement du chat constituait un son ou plusieurs, son individualité se perdait. Dans l'écoute ordinaire, au contraire, il apparaissait comme « un » parce qu'il était rapporté au chat. Mais, désormais, son imitation par le hautbois le fait entendre comme multiple, rapporté aux différentes notes de sa source instrumentale. L'ordre proprement musical permet de retrouver un nouveau mode d'individualisation et d'identification des sons purement audible et parfaitement indépendant tant du visible que du dicible. Dans l'univers musical, les événements sonores se mettent donc à exister à proprement parler, chacun en lui-même et distinctement des autres, alors que, dans l'écoute ordinaire, ils ne pouvaient exister séparément des choses qui en étaient le support. Mais qu'en est-il de leur rapport ?
- 26 Il y a plus, en effet. Et l'essentiel n'est pas encore là. Car la musique suppose des notes, qui sont des sons organisés, mais écouter de la musique, ce n'est pas seulement écouter des notes, c'est écouter des notes organisées. « La musique est l'art des sons », rappelons-le, c'est-à-dire organisation de sons eux-mêmes déjà organisés, ordre d'un ordre, ordre du sonore au deuxième degré.
- 27 L'organisation des sons en notes a pour conséquence, avons-nous dit, de donner aux *événements* sonores leur individualité proprement sonore séparément des *choses* auxquelles ils sont associés dans l'expérience perceptive ordinaire. Mais lorsque l'on passe de l'écoute ordinaire à l'écoute musicale, non seulement les événements sonores peuvent être identifiés et perçus individuellement par eux-mêmes, c'est-à-dire sans choses, mais, en même temps, ils se mettent à être entendus, pensés, compris, comme étant *causés* non par des choses, mais *par les sons eux-mêmes, c'est-à-dire par d'autres événements*. Je dirais même : il y a de la musique, pour un auditeur donné, lorsque les sons semblent constituer par eux-mêmes un ordre, c'est-à-dire lorsque les événements sonores, au lieu d'être rapportés causalement aux choses qui les produisent et de seulement se succéder dans le temps, semblent, à l'écoute, causés par ceux qui les

précèdent et être eux-mêmes la cause de ceux qui les suivent. Dans l'expérience purement sonore, les sons se succèdent et leur ordre est celui du temps ; dans l'expérience proprement musicale, les sons se mettent à se déterminer les uns les autres et leur ordre devient causal.

- 28 Prenons un exemple pour ainsi dire élémentaire de musique, celui d'un air, d'une ligne mélodique, donc monodique et pas même harmonisée, apparemment donc une simple suite de notes. Empruntons-le à un grand mélodiste, Verdi. Rappelons-nous les huit premières mesures de l'air de ténor archi-célèbre dans *Rigoletto*, *La donne è mobile* :

Figure 1. Les huit premières mesures de l'air *La donne è mobile*, Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, acte III.



- 29 Ce qui donne l'effet mélodique (donc musical) sur l'auditeur, c'est, par exemple, que le *ré* blanche de la deuxième mesure, loin de paraître déterminé par sa cause physique dans le monde réel, la chose quelconque (l'instrument ou la voix) nécessaire à en produire le son, apparaît produit et comme nécessité par le *sol* et le *fa* qui le précèdent ; et que le *do* blanche de la quatrième mesure, c'est-à-dire de la deuxième paire de mesures rythmiquement identiques, apparaît non seulement causé par les deux notes (*fa*, *mi*) qui le précèdent immédiatement dans sa mesure, mais aussi par l'ensemble des notes qui interviennent depuis le début de la mélodie, et notamment par le *ré* blanche de la deuxième mesure, puisque la deuxième paire de mesures est la transposition mélodique un degré plus bas de la première paire comme elle en est la répétition rythmique. On pourrait montrer comment, de la même manière ou d'une manière plus complexe, les notes des deux dernières mesures de la phrase (7 et 8) apparaissent elles-mêmes causées, non seulement par celles qui les précèdent immédiatement, mais plus généralement produites par toutes celles qui les précèdent. À l'analyse, elles se révèlent être non pas seulement l'effet des deux mesures précédentes (5 et 6), mais le compromis exact, ou encore la résultante, entre la puissance proprement causale (notamment rythmique) de ces deux mesures 5 et 6 et la puissance causale de l'ensemble comme tel des quatre premières mesures (notamment puissance harmonique). Cette analyse musicale laisserait apparaître un entrelacs complexe de raisons qui tiennent à la fois au rythme, à l'harmonie et au « contour<sup>10</sup> ». Il s'agit ici pourtant d'une simple phrase mélodique, c'est-à-dire d'un des éléments de la musicalité, moins simple d'ailleurs qu'il n'y paraît. Il faudrait, si l'on voulait vraiment entrer dans la pensée de la musique, analyser des exemples musicaux plus complexes, ou du moins plus complets. Mais cet exemple suffit à montrer comment tout change dès lors qu'on passe d'un univers sonore à une expérience musicale.

- 30 Comme l'écrit Roger Scruton :

Pour entendre de la musique, il nous faut des capacités que seuls possèdent des êtres rationnels. Nous devons être capables d'entendre un ordre qui ne contient aucune information sur le monde physique, qui est indépendant des mécanismes ordinaires de cause et d'effet, et qui est irréductible à toute organisation physique; En même temps, il contient en lui-même une causalité virtuelle qui anime les éléments qu'il relie<sup>11</sup>.

Je dirais la même chose en d'autres termes. Il y a un effet musical pour un auditeur, dès lors que celui-ci, en entendant une suite de sons, au lieu qu'il rapporte chacun d'eux à la



source physique qui le produit, les rapporte les uns aux autres. Plus exactement, la relation verticale qui, dans l'écoute ordinaire, renvoie l'auditeur, pour des raisons pratiques, d'un événement sonore à sa cause physique comme à son unique détermination (*que se passe-t-il ?*), devient, dans l'écoute musicale, une relation horizontale, qui, sans autre raison que l'écoute elle-même, renvoie un événement sonore à ceux qui le précèdent comme à son unique détermination. (Remarquons que, dans les deux cas, l'écoute est rétrospective : comme on remonte de l'indice vers sa source, l'écoute va toujours de l'effet vers sa cause, que celle-ci soit une cause réelle, comme dans l'écoute ordinaire, ou imaginaire, comme dans l'écoute musicale.) Dans l'écoute musicale, la causalité verticale (de la source au son, c'est-à-dire de la *chose* en mouvement vers l'événement vibratoire audible) devient une causalité horizontale (du son au son, c'est-à-dire de l'événement vers l'événement). La musique transpose la causalité réelle, physique, qui va de la chose à l'événement – causalité requise par l'écoute ordinaire, *pratique* (identifier la source : qu'est-elle ? *qu'est-ce que c'est*) – en une causalité imaginaire, *contemplative*, qui va de l'événement à l'événement. Il y a là une transposition opérée par la musique qui est peut-être comparable à celle qu'opère la poésie par rapport à l'usage ordinaire du langage. On se rappelle l'analyse de Roman Jakobson : tout fait de langage suppose *sélection* des mots (c'est l'axe vertical de l'équivalence) et *combinaison* des mots sélectionnés (selon l'axe horizontal de la contiguïté). Selon sa définition célèbre, « la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison<sup>12</sup> ». Ne pourrait-on pas dire, de la même façon que la « fonction musicale » projette le principe de causalité de l'axe de la simultanéité du rapport chose-événement sur l'axe de la succession entre événements ?

- 31 Quoi qu'il en soit de ce rapprochement, cette nouvelle relation de causalité entre sons est sans doute imaginaire mais elle n'est pas simplement fictive. Car elle reproduit la relation selon laquelle les événements de notre monde paraissent s'enchaîner pour pouvoir constituer un ordre et ainsi être *compris théoriquement* – comme lorsqu'on demande non plus *ce qu'est* la chose qui produit l'événement mais *pourquoi* ce qui arrive arrive, sachant ce qui est déjà arrivé. Dans la mesure où les sons musicaux sont des événements purs, cette relation est bien celle dont notre compréhension théorique (et non plus pratique) des événements du monde a besoin. *Comprendre* un événement, c'est savoir *pourquoi* il arrive, c'est-à-dire savoir comment il dépend de celui qui le précède qui à son tour a été déterminé par un autre, et ainsi de suite. Tout se passe comme si cette relation de compréhension de la suite des événements, en tant que tels, était requise par tout rapport contemplatif de pure compréhension de l'ordre du monde, par opposition à leur prise en compte pratique, vitale. On a ici une illustration de la manière dont l'art reproduit au plan imaginaire l'ordre de la compréhension théorique du monde<sup>13</sup>.
- 32 Comme dans toute relation purement « esthétique » au monde, l'écoute musicale suppose bien un abandon de toute relation pratique – le son cessant d'être signe de quelque chose qui se passe dans le monde – pour devenir pur événement. Mais, comme dans toute relation « esthétique », cette *détente pratique* n'est pas pur relâchement, elle est en même temps attention, et elle va de pair avec une *tension théorique*, sans laquelle le son ne signifie plus rien. Cette tension, cette forme particulière d'écoute, est celle qui lie l'événement pur à tous ceux qui le précèdent et elle est justement celle de notre compréhension théorique des événements du monde. Remarquons que ce type d'écoute n'est pas toujours ni nécessairement le produit de l'art. Pour reprendre un exemple classique, non plus mélodique mais rythmique, les secousses du train contre les rails

peuvent être entendues de trois manières. D'abord il peut y avoir la surprise, la crainte, ou du moins l'inquiétude : « que se passe-t-il ? ». On cherche la cause du son, en une *tension pratique d'écoute*. Par la suite, la régularité rassurante des frappements fait cesser toute recherche de causalité et amène la suspension de toute relation pratique. Il n'y a plus 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. On est à nouveau en position d'écoute, celle d'une phrase musicale, d'un rythme : *tam, ta-tam, tam, ta-tam, tam, ta-tam*. Telle est la relation esthétique, qui suppose la suspension de toute tension pratique mais enveloppe une nouvelle forme de tension vers une autre causalité dans un monde de purs événements sans choses. Cette causalité imaginaire que suppose l'attitude esthétique vis-à-vis des sons est bien imaginaire lorsqu'elle concerne les événements purs que sont les sons, mais elle n'est autre que la causalité réelle que l'attitude théorique suppose entre les événements réels (lorsqu'on demande « pourquoi » ?). Sans doute, cette écoute esthétique du rythme régulier des cahots du train n'est pas encore, pas vraiment, écoute de musique<sup>14</sup> – ne serait-ce que parce qu'il y manque la première condition, la constitution d'un ordre sonore par des notes – mais c'est déjà de l'écoute musicale. Ce n'est pas de l'art mais c'est ce même monde que vise l'art et dans ce même monde qu'il nous plonge.

- 33 On dira peut-être que cette relation de causalité entre les événements dans l'œuvre musicale n'a guère de sens pour la musique dite « atonale ». En effet, pour que la phrase musicale constituée, à chaque instant, sa fragile unité, pour que chaque nouvel événement musical redonne un sens rétrospectif à certains de ceux qui l'ont précédé en se fondant avec eux dans une nouvelle unité, il faut qu'existent un langage et des règles harmoniques, comme celles de la tonalité ou d'un mode quelconque. En d'autres termes, comment la musique atonale, et par exemple dodécaphonique, pourrait-elle donner à l'auditeur ce sentiment d'enchaînement causal, sans les *attentes* harmoniques, sans doute toujours légèrement détournées par l'art du compositeur, mais jamais entièrement frustrées grâce à l'existence du langage tonal, comment le pourrait-elle, elle qui est tout entièrement construite sur l'évitement de toute attente ? La série dodécaphonique est en effet fondée sur l'imprévisibilité et interdit tout enchaînement d'intervalles qui évoquerait une forme quelconque de *résolution* tonale – qui est la forme la plus simple de *l'enchaînement de causalité* dans l'harmonie classique. Comment, en d'autres termes, une musique atonale pourrait-elle donner l'image d'un monde dans lequel les événements s'enchaînent et répondent à nos *pourquoi*, elle qui est entièrement faite pour l'éviter ? À cette objection, on peut répondre deux choses. D'une part, que la musique atonale n'a été possible, historiquement et théoriquement, que sur fond et pour ainsi dire par distinction d'avec la tradition de la tonalité. Elle en est la négation et le prolongement. C'est parce qu'elle s'en démarque qu'elle en reçoit son sens. Tout l'effort de Schönberg est de trouver un nouveau langage qui puisse d'abord, et sans doute *essentiellement*, se définir négativement par évitement de la tonalité, des tensions et détente qu'elle implique, des retours et des attentes qu'elle procure auditivement. La musique atonale serait ainsi une exception qui suppose la règle et la confirme – au sens même que les juristes donnent à cet adage. On peut à cet argument en ajouter un autre qui le complète. Qu'on songe à certaines des incontestables réussites de la composition sérielle, celle de la période dite de l'« atonalité libre<sup>15</sup> », les courtes pièces pour orchestre de Webern (op. 10) par exemple, dont la brièveté extrême est un élément essentiel de l'aboutissement. Elles présentent bien, elles aussi, une succession d'événements. Mais ces événements semblent justement réduits à leur advenue. Il y a bien des phrases où les événements s'enchaînent

– c'est du moins ce qu'assurent l'unité des timbres et la continuité des lignes instrumentales. Mais l'absence de tout repère tonal, de toute stabilité harmonique, et donc la disparition des forces *d'attraction* entre notes et intervalles, rendent ces lignes imprévisibles. C'est comme dans ces morceaux de rêve où les épisodes se suivent à la fois *inéluçtablement et sans raison*. Les pièces pour orchestre de Webern semblent venir d'un monde d'événements purs d'où la causalité s'est absentée. Elles disent les éclats d'un monde éparpillé. La désarticulation atonale alliée au dépouillement de l'écriture et au rétrécissement de la durée, disent bien, indirectement, un monde ordonné causalement, mais elles disent que ce monde est ailleurs, ailleurs que dans cette fragmentation, ailleurs que dans cette contingence absolue – ou peut-être disent-elles que l'ordre même du monde est désormais perdu et son ordonnance à jamais impossible. Chez Webern, il y a bien du *pourquoi*, mais il demeure sans réponse intelligible. La musique atonale est la représentation d'une *temporalité sans causalité*. Elle prouve donc bien, au moins *a contrario*, que la musique est art des événements purs.

- 34 Reprenons. Les sons sont les manifestations perceptives des *événements* du monde physique, la musique est l'art des sons. Cet art suppose d'abord que le sonore soit considéré en tant que tel, indépendamment de toute information pratique qu'il nous livre sur le monde, et que cet univers sonore soit lui-même constitué selon un ordre rationnel *a priori* : timbres fixes, durées commensurables, constitution des hauteurs en échelles ordonnées et en classes d'équivalence. Dès lors on peut se passer des choses. Car elles ne sont plus nécessaires à l'individuation des événements, lesquels peuvent être individués par eux-mêmes puisqu'ils relèvent déjà d'un ordre discret *a priori*. Mais les choses ne sont pas non plus nécessaires à la *production* des événements, lesquels doivent paraître musicalement déterminés les uns par les autres, puisque toute écoute proprement esthétique est en quête de ces relations de causalité interne. La musique nous plonge donc dans un monde d'où les choses sont absentes et où pourtant elles ne manquent pas. Par la musique, nous sommes dans un monde d'événements purs, et néanmoins complet, parce que, dans ce monde, les événements *existent* bien absolument par eux-mêmes, identifiables et individualisables, et en outre *s'expliquent* les uns par les autres selon l'ordre de la temporalité, sans la nécessité de choses qui soient le substrat de leur individualité ou la cause singulière de leur existence. L'écoute musicale est donc une expérience perceptive complète, les sons se suffisent à eux-mêmes, car ils sont entendus – et compris – comme ayant par eux-mêmes leur existence et comme pouvant être produits par eux-mêmes. Ainsi devrait-il en aller des événements du monde, tel que nous aimerions les comprendre, et tels que nous ne pouvons pas les comprendre sans les choses.
- 35 Les événements du monde que la musique nous fait entendre sont donc purs en trois sens. Ils sont dégagés du sens *pratique* qui est le leur dans le monde ordinaire, c'est-à-dire purifiés de la finalité signalétique qu'ils ont pour l'animal et ainsi rendus libres pour l'écoute désintéressée et l'attention proprement esthétique. Ensuite, ils sont dégagés de toutes *choses*, c'est-à-dire abstraits de tout ce à quoi les événements de notre monde arrivent et dont elles sont le support. Ils sont purs, enfin, parce que la causalité elle-même est dégagée de toute relation *physique* qui lie dans le monde réel l'événement à la chose et qu'elle devient une causalité pure entre événements eux-mêmes.
- 36 De cette définition de la musique comme représentation d'événements purs, il y a peut-être quelques preuves par les effets. Peut-être permet-elle, en particulier, d'éclairer sous un jour nouveau une des « croix » de toute théorie musicale : le problème *sémantique*.

## De la sémantique musicale

- 37 Quel est le rapport de la musique et du monde ? Est-elle un langage ? Si oui, de quoi parle-t-elle ? Sinon, que fait-elle donc entendre ? La musique représente-t-elle quelque chose de la réalité ? Ces questions ont partagé les musiciens<sup>16</sup> et les musicologues<sup>17</sup>.
- 38 La musique « pure », en elle-même et par elle-même, indépendamment de tous les sentiments, affections et passions qu'elle peut déclencher sur l'auditeur, signifie-t-elle quelque chose de déterminé, comme le font à leur manière la littérature et la peinture figurative ? Poser cette question, c'est nécessairement se heurter à une antinomie.
- 39 En un sens, la musique *ne peut pas* signifier quoi que ce soit, renvoyer à quelque chose de déterminé hors d'elle-même. En effet, si la musique disait quelque chose, on pourrait dire ce qu'elle dit sans risquer d'être contredit. Or qui tente de dire ce que telle musique *lui* dit ne peut que demeurer vague et arbitraire, et se heurtera nécessairement au fait qu'elle ne dit pas la même chose à un autre. Et si la musique ne dit pas nécessairement la même chose à tous, elle ne dit rien – la première condition pour que quelque chose soit dit, c'est la détermination du sens, condition de la communicabilité. Nul ne peut dire certainement à *quoi* une musique pure se réfère, sauf à courir le risque du vague ou de l'arbitraire. Ce que la musique pourrait signifier n'est donc ni clairement imaginable, ni distinctement énonçable, ni vraiment déterminé : ce n'est donc pas communicable et encore moins universel. (Notons comment alors, curieusement, la position « externaliste » selon laquelle la musique signifie quelque chose hors d'elle-même, mène nécessairement à l'ineffable !) Mais surtout, nul ne peut prétendre que la valeur, le *sens*, et l'effet propre d'une musique, ce serait *cela* – ces significations qu'il peut lui arriver de suggérer ou ces images qu'elle peut susciter : il y a de toute façon un tel gouffre entre la valeur, le pouvoir et la force propres de la *Quarantième symphonie* de Mozart, par exemple, et la pauvreté, la relativité et l'indétermination des images qu'elle est susceptible de susciter, qu'il est absurde de chercher le sens de la musique dans sa signification. *La Mer*, de Debussy, signifie ou se réfère à « la mer » ni plus ni moins qu'un tableau *abstrait* portant ce titre peut l'évoquer, et justement pas comme une peinture figurative pourrait le faire ! Non, décidément, le sens de la musique ne peut être qu'interne.
- 40 Cependant, il ne saurait être seulement interne. Car d'où viendraient alors ce sens et cette valeur de la musique, s'il s'agissait seulement de disposer d'une façon plus ou moins harmonieuse des jolis sons ? Quelle serait la différence entre la musique et un pur jeu de sensations, plus ou moins agréable sans doute, mais guère différent du chatouillement ou de l'ivresse que produit un parfum ? Si l'*Art de la fugue*, la *Cinquième symphonie*, le *Sacre du printemps* nous apparaissent comme quelques-unes des plus hautes réalisations de l'art et de l'esprit humain, c'est non seulement par le jeu de sons délectables qu'elles produisent, mais parce que nous sentons bien que ces musiques disent quelque chose d'essentiel et d'universel, qu'il y a en elles non seulement des sensations mais de la *pensée* – et toute pensée est pensée de quelque chose –, qu'elles nous parlent de ce qu'il y a hors d'elle, et même qu'elles nous apprennent quelque chose d'un monde, qu'il soit réel ou fictif.
- 41 Ainsi : nous entendons la musique comme un discours nécessaire et universel, dont nous ne pouvons rien dire de nécessaire ni d'universel. La musique nous parle et pourtant rien n'est dit. Nous savons qu'elle dit quelque chose de déterminé sans pouvoir dire de façon déterminée ce qu'elle dit. Faudrait-il décidément la livrer à l'ineffable ?

- 42 Je ne le pense pas. Et il me semble que la thèse selon laquelle « la musique est un ordre d'événements purs » permet de résoudre l'antinomie ou de sortir de la difficulté.
- 43 Ce qui bloque toute sémantique musicale, c'est un préjugé et un paralogisme. Le préjugé est visualiste : on croit que la musique n'est pas figurative parce qu'on suppose que toute figuration doit être visuelle et donc renvoyer à des objets physiques ayant forme, spatialité, etc. – à la manière de la peinture figurative. Ne trouvant aucune image que, à coup sûr, une musique suscite, sinon de façon indirecte, on en déduit à tort qu'elle est par essence abstraite. Mais il y a dans le monde au moins un autre type d'entités que les objets physiques existant dans l'espace, ce sont les événements qui surgissent dans l'ordre du temps ; et ce type d'entités est doté de qualités que nous ne pouvons pas voir mais entendre. La musique est donc figurative, mais elle ne figure pas des choses, mais des événements purs de toute chose.
- 44 Ce qui bloque toute sémantique musicale, c'est en outre un paralogisme. Pour que la musique signifie quelque chose, il faut, croit-on, qu'elle puisse se référer à des choses déterminées. Or, comme on ne trouvera à coup sûr aucune chose déterminée que telle musique figure ou désigne, on en déduit qu'elle ne signifie rien hors d'elle-même. Cette inférence est naturelle. Car nous n'avons, avec notre langage prédicatif, aucun moyen de dire quelque chose de sensé, sans que les conditions de la référence entre interlocuteurs soient *a priori* fixées et tenues pour telles. Mais rien n'indique que, s'il n'y avait pas les exigences de la communication, il n'y aurait pas un autre moyen de comprendre le monde et tout ce qui y arrive, sans le support des choses déterminées. Et c'est ce à quoi peut nous servir la fiction d'un langage de verbes, qui n'aurait guère de sens déterminé sans le support des choses, et ne pourrait servir chacun qu'une fois pour dire un événement unique. Un tel langage nous donnerait bien une structure ordonnée, nécessaire, absolument déterminée, sans se référer à quoi que ce soit. Nous pourrions dire tout ce qui arrive, mais, ne pouvant pas dire à *quoi* cela arrive, nous ne pourrions pas imaginer (si nous entendons par imagination une représentation mentale de type visuel ou iconique) ni dire *de quoi* cela parle. Si la musique est donc bien un langage, elle n'est pas comme le voulait Jakobson « un langage qui se signifie soi-même<sup>18</sup> », mais un langage qui dit quelque chose de déterminé (et même de très déterminé) sans parler de quoi que ce soit de déterminé.
- 45 Telle est bien la représentation musicale. Nous entendons que la musique parle et même raconte quelque chose. Elle a une structure narrative sans rien avoir de descriptif. À l'écoute, nous entendons bien la nécessité de l'enchaînement de ses phrases et l'extrême précision de ce qu'elle dit, mais sans que nous puissions dire de quoi elle parle. On dira que c'est là l'incomplétude de la musique, puisqu'elle échoue à rien désigner. On pourrait dire tout aussi bien que c'est là sa *complétude*, ou même sa perfection propre car, sans rien pouvoir désigner, elle réussit à nous parler. Car c'est la complétude même d'un monde que de pouvoir être organisé seulement selon l'ordre événementiel. Toute musique fait entendre une succession à la fois nécessaire et inattendue d'événements dans laquelle se disent exactement nos attentes et nos déceptions, nos désirs et nos craintes face à ceux du monde.

---

 NOTES

1. Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015.
2. Francis Wolff, *Dire le monde* [1997], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004.
3. Olivier Revault d'Allones, « Musique et philosophie », in Hugues Dufourt, Joël-Marie Fauquet et François Hurard (éd.), *L'esprit de la musique. Essais d'esthétique et de philosophie*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 37.
4. Roberto Casati et Jérôme Dokič, *La philosophie du son*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, p. 37.
5. Pour Roberto Casati et Jérôme Dokič (*op. cit.*), les sons ne sont pas seulement des conditions nécessaires et suffisantes des événements mais des événements : « Nous avons dit que la présence d'un son témoigne de la présence d'un événement. L'aspect dynamique du monde fait ainsi son apparition dans la perception auditive. Mais il est clair que le lien entre les sons et les événements est fort étroit, plus étroit qu'un simple lien de témoignage; suivant la thèse que nous voulons défendre les sons *sont* des événements. » (*op. cit.* p. 38). Pour établir cette thèse, les auteurs n'ont pas seulement à montrer que les sons ne sont pas des propriétés des objets (comme les couleurs) et « sont à inscrire dans une classe particulière d'objets, la classe des ondes ou perturbations périodiques, qui a certainement des affinités avec la catégorie des événements » (p. 39), mais ils doivent surtout réfuter la thèse selon laquelle les sons sont des *choses audibles* et que l'audibilité est une caractéristique *essentielle* des sons, ou même– lieu commun de la psychologie moderne de la perception – selon laquelle les sons *sont* les sensations sonores, thèse qui n'est pas intuitive puisque, comme ils le remarquent, elle a pour conséquence que « deux personnes ne pourraient jamais entendre le même son » (*ibid.*). Ils doivent aussi réfuter la théorie physicaliste classique qui identifie les sons aux ondes sonores. Tout le problème est de savoir si l'on peut dire, par exemple, que le diapason *résonne* lorsqu'il n'y a pas d'air dans la cloche qui rend le son audible pour nous le transmettre, ou si le diapason ne produit aucun son (ne résonne pas) tant qu'il n'est pas audible. L'analogie avec la vue semble un argument en faveur de la thèse des auteurs : la couleur existe sans lumière allumée qui la rend visible, le son existe sans la transmission de l'onde qui nous le rend audible.
6. Voir Peter F. Strawson, *Les individus. Essai de métaphysique descriptive*, traduction de Albert Shalom et Paul Drong, Paris, Seuil, 1973 [Londres, Methuen, 1959]. Comme le résumant très bien Roberto Casati et Jérôme Dokič (*op. cit.*, p. 133), « Le point de départ de l'argument de Strawson en faveur de la thèse kantienne [celle selon laquelle l'idée d'espace est contenue dans celle d'objectivité] concerne les liens entre les notions d'objectivité et de réidentification. La suite de l'argument consiste [...] dans la thèse selon laquelle la notion de réidentification suppose la légitimité de la distinction entre l'identité qualité et l'identité numérique des particuliers. » (p. 132-133). Élisabeth Pacherie a repris et critiqué l'argumentation de Strawson dans « Peut-on penser l'objectivité sans l'espace ? », in Francis Wolff (éd.), *Philosophes en liberté. Positions & arguments 1*, Paris, Ellipses, 2001, p. 46-66.
7. Sur les « universaux de la musique », voir John A. Sloboda, *L'esprit musicien*, Bruxelles, Mardaga, 1988, p. 346-355.
8. L'organisation des hauteurs des sons est un phénomène purement musical, par différence avec le mètre qui est commun à tous les arts du temps (poésie, danse, etc.).
9. Il ne s'agit pas – pas encore – de musique. On ne fait pas encore l'expérience de l'écoute d'une musique, mais d'une écoute des éléments constitutifs de toute musique. L'expérience n'est pas encore musicale, mais toute expérience proprement musicale la suppose.

10. La différence entre une suite de notes et une mélodie peut en effet être comprise par décomposition analytique. Supposons que soient déjà donnés un cadre harmonique (dans notre exemple *do* majeur) et un cadre rythmique (dans notre exemple, 8 mesures à 3/4, constituées de 4 paires de deux mesures, une composée de trois noires, une composée d'une croche pointée suivie d'une double croche, et d'une blanche). John A. Sloboda, (*op. cit.*, p. 79-82), s'appuyant sur la grammaire générative de Sundberg et Lindblom, donne les règles suivantes permettant d'engendrer une phrase mélodique de ce genre (cf. l'exemple de *La donne è mobile*, p. 81) : Règle 1 : « on peut choisir une note dans l'accord de l'harmonie implicite à cet endroit »; règle 2 : « on peut insérer une note entre deux notes réelles d'un accord donné pour autant qu'elle forme avec l'une des notes ou avec les deux un degré de l'échelle (note de passage) »; règle 3 : « on peut remplacer deux interventions de la même note par une paire qui comporte cette note précédée d'une note dont la hauteur lui est supérieure d'un seul degré (*appogiature*) ». L'auteur observe qu'il reste encore, dans l'air de Verdi, une note qui ne peut s'expliquer par aucune des trois règles précédentes et qui semble même y déroger : le *la* de la septième mesure – alors que l'application de la règle 2 laissait attendre un *si*, passage entre *ré-do* qui précèdent et *la-sol* qui suivent et constituent la réalisation toute provisoire (sur la tension de la dominante, *sol*) de la phrase mélodique. Mais ce *la* est justement la marque du génie mélodique de Verdi et la différence entre une ligne mélodique acceptable et une mélodie musicalement réussie. L'auteur explique que cette note constitue un compromis entre deux exigences opposées. La phrase étant rythmiquement constituée de quatre paires identiques de mesures, le contour mélodique imite apparemment cette structure rythmique. Le segment mélodique des mesures 3 et 4 répète donc celui des mesures 1 et 2 un degré plus bas ; on s'attendrait à ce que, symétriquement, le segment mélodique des mesures 7-8 répète celui des mesures 5-6 ; mais alors, la mesure 8 ne pourrait se réaliser sur le cinquième degré de *do* majeur (dominante) contrevenant donc à la règle 1. « Le "compromis de Verdi" consiste à faire glisser les quatre dernières notes un ton plus bas. Ceci préserve le contour (c'est-à-dire la relation "vers le haut", "vers le bas", ou "d'identité" des notes réelles) du segment précédent, et imite en outre, à la mesure 7, la forme mélodique des mesures 2 et 4 » (c'est-à-dire le schéma final de chacune des deux premières paires, une seconde majeure descendante, suivie d'une tierce mineure descendante). L'auteur conclut : « Ce mélange d'imitation et de légère déviation par rapport à la répétition exacte, ajouté à la légère dissonance de la dernière note "étrangère" de la mesure 7, donne de l'intérêt à la mélodie. Un compositeur moins imaginatif aurait pu fournir une solution plus stricte, qui soit davantage "correcte" » – en concluant la phrase, par exemple, par *mi, ré, do, ré, ré-ré; ré, do, si, do, do-do* (*ibid.*, p. 82).

11. Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 39 (nous traduisons).

12. Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, coll. « Points », 1963, p. 220.

13. Sur cette compréhension des événements par le *pourquoi*, nous nous permettons de renvoyer à *Dire le monde*, *op. cit.*, chap. 2.

14. Mais ce rythme est un matériau utilisable par la musique : voir *Pacific 231* d'Arthur Honegger ou *Different trains* de Steve Reich.

15. C'est la période (allant de 1909 à 1923) qui sépare les premières compositions de Schönberg, où il s'interdit toute relation tonale, de l'invention du système dodécaphonique. André Boucourechliev en parle en ces termes : « Période dite de l'"atonalité libre", période heureuse, dirons-nous, qui aura vu naître *Pierrot lunaire* op. 21, les *Quatre Lieder avec orchestre* op. 22, l'opéra *Wozzeck* de Berg et tant d'autres chefs d'œuvre parmi lesquels ceux du premier Webern sont peut-être les plus admirables » (*Le langage musical*, Paris, Fayard, 1993, p. 44).

16. C'est, par exemple, Schumann et Brahms contre Liszt et Wagner.

17. La ligne dominante des musicologues depuis le XIX<sup>e</sup> siècle est cependant formaliste ; la musique ne représente rien. Voir : Eduard Hanslick : « Dans le langage, le son n'est qu'un signe, c'est-à-dire un moyen employé pour exprimer une chose tout à fait étrangère à ce moyen ; dans

la musique, le son est une chose réelle, et il est à lui-même son propre but » (Édouard Hanslick, *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, rééd. Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 112) ; et Roman Jakobson : « Plutôt que de viser quelques objet intrinsèque, la musique se présente comme un langage qui se signifie soi-même [...] Doit-on citer les nombreuses preuves formelles fournies par les compositeurs d'autrefois et d'aujourd'hui ? L'aphorisme décisif de Stravinsky peut suffire: "toute musique n'est qu'une suite d'élans qui convergent vers un point définitif de repos" » (Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, II, Paris, Minuit, 1973, p. 99). Le rapprochement Hanslick-Jakobson est fait par Jean-Jacques Nattiez dans son « Introduction à l'esthétique de Hanslick » in Édouard Hanslick, *op. cit.*, p. 42.

**18.** Voir note 17 ci-dessus.

---

## AUTEUR

### FRANCIS WOLFF

Francis Wolff est philosophe, professeur émérite à l'École normale supérieure.