

La musique et ses mondes

Alessandro ARBO

La musique découpe un monde de sons dans notre perception ordinaire et nous fait ainsi entrer dans un royaume de purs événements. C'est de là que lui vient sa puissance : celle d'exprimer des émotions, celle de représenter d'autres mondes.

Recensé : Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?* Paris, Fayard, 2015. 460 p., 22 €.

Il y a des livres qui s'imposent par leur capacité à ouvrir des questions nouvelles ou à les reformuler de manière marquante. Or, de prime abord, *Pourquoi la musique ?* de Francis Wolff n'est pas de leur nombre. On dirait même qu'il s'en démarque avec désinvolture, eu égard à la simplicité de son point de départ : qu'est-ce que la musique ? Comment s'explique le pouvoir qu'elle exerce sur nous ? Pourquoi la musique plutôt que rien ? Que les musicologues se rassurent : dès les premières pages, on comprend que l'auteur est pleinement apte à poser ces problèmes et, surtout, à y répondre. À partir d'une étonnante gamme d'exemples (de Bach à la samba brésilienne, du raga indien à John Coltrane, de Ravel à la techno), il déroule le fil d'une argumentation qui ne laisse rien au hasard et nous mène, au moyen d'une prose d'une limpidité et d'une rigueur admirables, à une théorie complète de l'expression musicale. Derrière des interrogations aussi universelles, à commencer par celle du titre, il y a donc un livre parfaitement à la hauteur de ses ambitions.

Du son à la musique

L'organisation de l'ouvrage est d'une grande cohérence. L'auteur commence par définir ce qu'est la musique — ou plutôt, en amont de cette question, par nous expliquer l'intérêt d'une telle définition, au delà (ou en deçà) des différences culturelles. La deuxième partie s'attache à décrire ce que la musique « nous fait » : elle considère les effets qu'elle produit sur le corps et sur l'esprit (une division qui peut *a priori* paraître schématique, mais dont l'auteur parvient à démontrer l'efficacité : n'y aurait-il pas, dans notre expérience la plus commune, des musiques qui suscitent en nous un plaisir surtout corporel et d'autres qui suscitent la contemplation ou l'émotion ?). La troisième vise à rendre compte de ce que cet art nous « dit » et, plus particulièrement, de ses modes d'expression et de représentation de quelques aspects du monde. Enfin, la quatrième se donne pour tâche de répondre, en tirant les fils de la vaste trame contrapuntique tissée dans le parcours précédent, comme dans les *stretti* d'une fugue, à la première interrogation de l'ouvrage : pourquoi la musique, ou plus précisément pourquoi là où il y a des hommes il y a de la musique. D'une manière apparemment complémentaire, cette partie nous renseigne sur le « pourquoi » des autres arts, en rapport direct avec les raisons qui expliquent l'intérêt de la musique.

Il va de soi qu'il est impossible de rendre compte de la richesse d'un tel parcours en peu de mots : nous nous limiterons donc à mettre en évidence les points forts de cette architecture et à en discuter quelques aspects fondamentaux. Signalons d'abord l'intérêt de la perspective adoptée : après avoir énoncé la définition la plus commune de la musique comme « art des sons », l'auteur propose de différer l'examen de ce qui en fait un art ou un ensemble d'œuvres, pour tenter avant tout de comprendre comment ce que nous désignons généralement par ce terme peut surgir dans l'univers des sons. Ce choix est d'autant moins anodin que depuis quelques décennies, le débat philosophique d'orientation analytique a surtout insisté sur la nécessité d'éclairer ce que sont les œuvres musicales. Mais il suffit de penser à combien de phénomènes et pratiques peuvent être qualifiés de « musicaux » avant même de se présenter sous la forme d'œuvres, pour comprendre l'opportunité de la perspective adoptée par l'auteur.

Celle-ci implique entre autres un examen plus attentif de la nature éminemment temporelle ou événementielle des phénomènes en question. À quelques exceptions près¹, ce thème demeure lui aussi peu traité aujourd'hui. L'auteur ne saurait insister davantage : la musique se présente dans notre expérience comme faite de sons ; plus que de « choses », elle est constituée d'événements ou de séries d'événements. Entrer dans son devenir, comprendre comment s'articule une telle événementialité : voilà le pari que nous invite à faire ce livre, qui utilise d'une manière fine et personnelle les instruments de la métaphysique descriptive pour explorer cet art dans ses manières propres d'être et d'agir sur nous.

L'expérience de la caverne

Si la matière de l'enquête est anthropologique, la méthode est philosophique, et plus précisément déductive : l'auteur se demande « ce qu'il faut pour qu'il y ait de la musique » et pour y répondre propose une expérience de pensée. Le discours n'est cependant pas entièrement abstrait : au contraire, comme nous l'avons déjà signalé, la spéculation, dans ce livre, s'appuie constamment sur des exemples (sous la forme de 88 extraits de musique facilement accessibles à la page <http://www.pourquoilamusique.fr/extraits.html>) qui en soulignent la pertinence. L'expérience de pensée est le leitmotiv de l'ouvrage et consiste en une sorte d'adaptation du mythe de la caverne de Platon : l'auteur nous invite à imaginer une situation dans laquelle nous n'avons qu'une expérience sonore du monde où nous vivons².

L'analyse de cette situation hypothétique est très approfondie et riche d'enseignement. On va du problème préliminaire de la saisie d'événements susceptibles d'être clairement reconnus, à l'adoption d'une attitude susceptible d'inhiber la tendance à interpréter les sons comme signes d'événements qui ont leurs causes (et leurs effets) dans le monde réel, jusqu'à l'identification, dans l'univers des sons, de formes spécifiques de causalité (que l'auteur dessine à partir des quatre causes aristotéliennes) susceptibles de lier les sons les uns aux autres. C'est l'imagination qui joue le rôle principal dans cette sortie de la caverne et dans la constitution d'une réalité proprement « musicale » : grâce à cette faculté, nous n'entendons

¹ Parmi celles-ci il faudrait compter au moins celles de Giovanni Piana (*Filosofia della musica*, Milan, Guerini, 1991, disponible à l'adresse <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/117-filosofia-della-musica>), Roger Scruton (*The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997), Christian Accaoui, *Le Temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001) et Bernard Sève (*L'altération musicale*, Paris, Seuil, 2002).

² Même s'il est directement inspiré du mythe platonicien, ce projet rappelle peut-être davantage l'exemple de la statue qu'Étienne Bonnot de Condillac avait introduit au début de son *Traité des sensations* (1754). Comme on le sait, Condillac avait commencé par l'hypothèse d'un être qui possède le seul sens de l'odorat ; mais il avait ensuite proposé de faire la même expérience avec l'ouïe, en nous invitant à explorer des sons sans monde qui, à l'origine ne se distinguent pas des bruits (pour une discussion de cette expérience cf. Alessandro Arbo, *La traccia del suono. Espressione e intervallo nell'estetica illuminista*, Naples, La città del sole, 2001, p. 443-449).

pas seulement des sons qui sollicitent nos réactions pratiques, mais des sons qui s'élèvent, qui descendent ou plus généralement qui bougent (d'une manière imaginative et non proprement physique) à l'intérieur d'un espace tonal (tout aussi imaginaire). Sur ce point la théorie de Francis Wolff rejoint celle que Roger Scruton avait ébauchée dans *The Aesthetics of Music* (1997). Il en tire d'ailleurs des conséquences similaires : la transformation (une véritable métamorphose) des sons en tons s'avère être un présupposé susceptible d'expliquer les composantes essentielles du discours musical, du rythme à l'harmonie et à la mélodie.

Le timbre et plus généralement les aspects qualitatifs du son ne sont pas négligés dans cette perspective, qui souligne néanmoins que de telles variables ne semblent pas pouvoir fonder, à elles seules, le type de directionnalité temporelle et de causalité imaginaire que l'on retrouve dans la plupart des expressions musicales du monde. En ce sens, des cas comme les musiques atonales ou les musiques spectrales sont précisément présentés comme des moyens de mettre en échec ce genre de causalité, sans pour autant renoncer à s'intéresser à d'autres aspects de la matière sonore.

Vers un monde de purs événements

Sur ces fondements, l'auteur construit l'édifice d'une théorie complète de l'expression musicale. En voici les points forts : une exploration ouverte de la pluralité des formes sous lesquelles se réalise la compréhension musicale, toutes liées d'une manière plus ou moins directe à notre aptitude à mettre en œuvre un « entendre comme » (une perception aspectuelle) ; une analyse très fine du pouvoir de la musique d'exprimer des émotions qui s'avèrent amputées de leur part intentionnelle, et qui, comme remarque l'auteur, finissent donc par ressembler plus à des humeurs qu'à de véritables émotions ; un constat (très important, car rarement relevé) des possibilités d'exprimer autre chose que des émotions, et notamment des climats qui se passent de toute subjectivité ; un examen des façons dont la musique peut susciter des réponses émotionnelles en nous (ce pouvoir étant clairement distingué, comme cela a été souvent souligné depuis l'œuvre fondatrice de Peter Kivy³, de son pouvoir d'expression) ; une lecture des capacités représentatives de cet art et des fonctions qui lui sont propres par rapport aux autres arts.

On peut affirmer sans exagération que chacun de ces points mériterait une attention particulière, tellement l'auteur les a approfondis, en passant au crible les principales options et objections. Nous nous limiterons à donner un aperçu de la thèse qui sert de fil conducteur à cette grande traversée : la musique nous fait entrer dans un royaume de « purs événements » grâce à la construction d'un espace tonal qui découpe et réduit l'horizon plus large des sons. Les exemples produits par l'auteur sont nombreux et convaincants. C'est une thèse qui se veut universelle car elle concerne la constitution d'un monde musical humain, en amont des différences culturelles.

L'universalité à laquelle prétend un tel modèle de constitution de la réalité musicale peut néanmoins laisser perplexe : dans certaines musiques ou pratiques musicales, la présence d'une discrétisation particulière par intervalles et de la causalité propre à la définition d'un espace tonal ne semble pas un ingrédient vraiment indispensable. L'auteur se fait à lui-même cette objection, et y répond en soulignant la connotation aristotélicienne qu'il donne à cette universalité : il ne s'agit pas de dire ce que toute musique doit être selon une nécessité de type logique, mais plutôt de comprendre comment elle est « dans la plupart des cas ». Et il est vrai que dans la plupart des cultures musicales on relève la présence d'une grille rationnelle qui,

³ Peter Kivy, *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton (NY), Princeton University Press, 1981.

en s'opposant à la continuité naturelle, définit l'espace où se trouve un monde proprement musical. Mais sommes-nous sûrs qu'un tel constat puisse encore valoir lorsque nous nous adressons à l'idée principale du livre, qui veut que la musique fonde son devenir sur un type de causalité interne lié à des événements purs ?

On remarque aisément que dans la plupart des musiques du monde le déroulement sonore peut être scandé par les contenus d'un texte, par les pas d'une danse ou par des images : on raconte une histoire, on déroule une trame. Mais laissons de côté ces références « externes » et prenons comme modèles les musiques absolues. Est-il vraiment possible d'identifier — dans l'« entendre comme » sollicité à un niveau fondamental — la priorité d'une causalité événementielle pure ? Un solo de Jimi Hendrix, l'improvisation d'un violoniste tzigane ou une *Sonate* de Scarlatti pourraient facilement nous induire à croire le contraire : n'entendons-nous pas les sons à partir du rapport même qu'ils entretiennent avec leur cause (les gestes du musicien) ? Une réponse convaincante à cette question a été proposée par Bernard Sève dans son livre récent sur *L'instrument de musique*⁴ : l'écoute musicale d'un son musical manifeste normalement une tension entre une saisie de type « horizontal » (lorsque le son est entendu « dans la continuité événementielle des sons qui le précèdent et dans l'attente des sons qui vont le suivre ») et une saisie de type « vertical » (« comme produit par certaines sources musicales qui y laissent leurs traces »). Or Francis Wolff n'ignore assurément pas cette tension ; il accorde néanmoins une priorité ontologique à l'idée d'une écoute de type horizontal : la musique se constituerait essentiellement grâce à la causalité immanente au devenir des sons (ou plus précisément des tons). La possibilité d'une émancipation des conditions de la perception ordinaire (celle pour laquelle les sons ne sont que les signes d'événements extérieurs) semble certes inscrite dans les chromosomes de toute musique ; mais, étant donné que l'expérience musicale entremêle souvent l'auditif et le visuel, les causes physiques et les effets sonores, on peut légitimement se demander si une telle émancipation est aussi généralement vouée à atteindre la pureté événementielle postulée dans ce livre.

L'idée de ramener la compréhension musicale à l'identification d'une causalité interne est très bien défendue par l'auteur ; elle nous donne quand même l'impression de mettre dans le même sac toutes les musiques qui ont renoncé à un paradigme discursif fondé sur les composantes mélodiques, harmoniques, voire plus généralement sur la définition d'une grille tonale. Qu'un découpage du continuum sonore et le repérage d'un ordre rationnel soient nécessaires à toute musique paraît incontestable ; mais il est moins sûr que les musiques qui se soustraient à la temporalité linéaire du discours soient animées par la volonté de se défaire de toute causalité interne. Prenons les deux cas que nous avons cités plus haut : si dans les musiques de l'école de Vienne (que l'auteur propose de redéfinir comme anti-tonales), cette volonté est manifeste, elle assume une signification différente dans les musiques spectrales, qui, à partir d'une analyse microscopique du son, ont justement cherché à retrouver une forme de compréhension dynamique en misant sur les instabilités et les virtualités de la matière sonore. Ces expériences peuvent paraître minoritaires par rapport à l'horizon plus vaste des musiques « populaires, jazziques ou métissés », ainsi que de celles « des grands compositeurs de la musique savante du siècle » (p. 83-84, nous lisons entre autres les noms de Reich, Adams, Messiaen, Ligeti) ; mais, sans compter que cette circonstance n'en fait pas vraiment des exceptions, il conviendrait peut-être de remarquer que dans plusieurs des exemples cités la tentative même d'atteindre la perception d'une causalité interne ne va pas de pair avec la relance d'un modèle de construction musicale fondé sur l'identification de lignes rythmiques et mélodiques comme celui auquel l'auteur semble accorder la valeur la plus fondamentale.

⁴ Bernard Sève, *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, Paris, Seuil, 2013, p. 280.

Dire la musique

Ces perplexités ne concernent qu'un tout petit segment du long périple théorique de ce livre, qui parvient à faire du plaisir d'appivoiser et de comprendre les événements, en faisant abstraction des « choses », le secret de la musique — pourquoi nous en jouons et l'écoutons. Le résultat est une synthèse dont la valeur et la signification se détachent sur l'arrière-fond des études actuelles de philosophie de la musique mais apparaissent aussi dans sa relation plus particulière avec le système philosophique de l'auteur (la dernière partie nous fait découvrir que ce livre n'est que le fragment d'une mosaïque plus large, constitué par une vision humaniste originale — un peu comme lorsque nous prenons conscience que derrière un thème de Bach, dans son unité parfaitement dessinée et expressive, il y a aussi une numérogie bien calculée).

Soulignons pour finir (mais c'est tout sauf un détail) la beauté de la prose : dans un discours fait de phrases simples magistralement enchaînées, fondé sur un lexique qui évite tout jargon et exploite une palette soigneusement calibrée de références fonctionnelles au raisonnement, l'auteur fait glisser, sans que cela ne paraisse jamais hors de propos, des souvenirs d'une fraîcheur touchante, ainsi que des moments d'authentique poésie. Il démontre ainsi qu'écrire sur la musique demeure, en quelque sorte, un acte d'amour où doit subsister quelques traces de l'impression qu'elle nous a sans doute faite un jour. Ce qui nous est suggéré, entre autres, par le clin d'œil de cette formidable recette anti-phonographique pour mélomanes avertis : « Pendant quelques mois de mon adolescence, je me mis à écouter sans cesse un disque du *Don Giovanni* de Mozart (...) Cette addiction finit par m'effrayer : ne risquais-je pas d'en être bientôt lassé, et de finir par rejeter cette musique que je croyais mienne pour toujours, comme *Don Giovanni* se débarrasse de ses amantes aussitôt que possédées ? Je pris alors une décision : je n'écouterai plus jamais ce disque afin de conserver intact mon amour de l'œuvre pour les vrais rendez-vous, ceux en direct, à l'Opéra. Je me suis presque toujours tenu à cette diète. Ma tempérance a payé : mon plaisir est à chaque fois intact ».

Publié dans laviedesidees.fr, le 29 juin 2015

© laviedesidees.fr