

ses couleurs, ses contours... pour les cou-
cher sur une feuille de papier. On a alors
une image. Cette façon de faire est stric-
tement humaine.

Dans les récits, on s'intéresse essen-
tiellement à la façon dont les êtres
humains agissent. Ces actions sont réu-
nies dans des mythes, des légendes, des
romans... Ces faits et gestes, inscrits dans
un passé parfois inventé, donnent leur
identité aux êtres humains, et permettent
aux individus, aux groupes ou aux socié-
tés de se définir.

Enfin, la musique, le troisième terme
de mon triangle, est selon moi une
manière de représenter non pas des évé-
nements, mais les relations entre des
événements qui se suivent d'une certaine
façon. Ce peut être par exemple un
rythme régulier, et donc en partie prévi-
sible, qui illustrerait des événements qui
se succèdent.

C'est ainsi que j'ai abordé la musique,
en y voyant la représentation d'un monde
fait d'événements sans choses, de la
même façon que les images sont des
représentations d'un monde fait de
choses sans événements. Avec la musique,
on a l'impression de posséder les événe-
ments et de comprendre l'unité du temps
qui les unit: c'est comme si on pouvait
sortir de la caverne de Platon dans
laquelle nous sommes peut-être prison-
niers pour apercevoir les relations pures
entre les événements sans choses.

Avec la musique, on est donc un peu plus détaché du réel qu'avec les images ou les récits ?

Francis Wolff: Oui tout à fait. La mu-
sique est un art plus abstrait parce qu'il
n'y a ni image ni chose, à l'inverse d'un
film, d'un roman, d'un tableau d'une
sculpture... Et pourtant, la musique est
l'art qui a le plus d'effets concrets. Rien
de plus efficace que la musique pour en-
voyer des hommes à la mort, émouvoir
les foules, mettre en transe, faire danser...
Elle a un pouvoir incroyable.

J'ai supposé qu'il doit y avoir dans le
rapport entre les événements sonores
d'une musique quelque chose d'univer-
sellement efficace pour émouvoir, tou-
cher les humains.

Je suis arrivé à la conclusion un peu
paradoxe, contre-intuitive au premier
abord, que la musique représente aussi
quelque chose, mais pas *des* choses.
Certes, on peut s'interroger: *La Mer*, de
Debussy, ne rappelle-t-elle pas le mouve-
ment des vagues? Mais le cas est extrê-
mement anecdotique. Une fugue de Bach

ou un solo de Charlie Parker ne repré-
sentent rien, en ce sens-là.

On doit cesser de penser qu'une
représentation est nécessairement ico-
nique. Elle peut tout aussi bien nous ren-
voyer à la façon dont nous percevons la
relation entre les événements du monde.
La musique révèle comment les événe-
ments se succèdent idéalement dans le
monde. En d'autres termes, avec la
musique, nous entendons une relation de
causalité imaginaire entre les sons
successifs.

Pouvez-vous donner un exemple pour illustrer votre hypothèse ?

Francis Wolff: Imaginez-vous, fatigué
et sur le point de vous endormir, dans un
vieux train à l'arrêt. Brusquement, le train
démarré: vous entendez alors le bruit des
bogies contre les rails qui vous fait sur-
sauter. Ce son a donc une valeur fonc-
tionnelle. Cette dimension est impor-
tante pour les animaux que nous sommes,
un son pouvant alerter sur une menace
imminente. Ici, le son n'est pas lié direc-
tement à des choses, mais à un mouve-
ment, à un événement au sens très large:
le vent souffle, le chien s'approche...

Retournons dans le train. Le premier
son vous informe que le train démarre, vous
pouvez de nouveau vous assoupir. Puis la
suite des sons eux-mêmes s'impose pro-
gressivement: «Ta Tac Ta Toun», «Ta Tac
Ta Toun», «Ta Tac Ta Toun»... À chaque
son, vous ne vous dites pas qu'il s'agit «des
bogies contre les rails», «des bogies contre
les rails», «des bogies contre les rails»...

Non, vous entendez un rythme, c'est-
à-dire quelque chose de musical. Chaque
son n'est plus perçu dans son rapport à
sa cause «des bogies contre les rails»,
mais dans son rapport aux sons qui le
précèdent ou qui le suivent. Le son
«Toun» semble causé par le «Ta» qui le
précède, lui-même causé par le «Tac»...

« Avec la musique, on sort de la caverne de Platon pour apercevoir les relations pures entre les événements sans choses »

Vous entendez ainsi un pur processus
sonore qui a une unité et où les causes
sont désormais imaginaires. L'ensemble
devient musical grâce à votre imagination
qui établit une relation de causalité
interne entre les sons.

Le rythme représente alors une rela-
tion de causalité idéale par laquelle les
événements se succéderaient d'une
façon absolument prévisible. Ce pro-
cessus est extrêmement satisfaisant
pour l'esprit et pour la raison, car il ins-
taure de l'ordre. C'est confortable et
rassurant.

La musique est souvent accompagnée de paroles. Comment l'expliquer ?

Francis Wolff: C'est une question
importante, car l'immense majorité des
musiques composées ou jouées est ac-
compagnée de paroles. On peut remar-
quer qu'il existe une continuité entre la
parole pure et la musique pure. J'ai éta-
bli un tableau d'une dizaine de cases
(on aurait pu en faire plus) qui va de
l'une à l'autre.

Les paroles pures sont uniquement
fonctionnelles, telles que: «passe-moi le
sel». Avec la poésie, lyrique ou drama-
tique, on introduit un certain niveau de
musicalité à l'intérieur de la parole. Le
récit reste primordial, mais on donne de
l'importance aux assonances, aux rimes,
au rythme des sons... À mi-chemin se
situent les airs d'opéra qui associent une
unité proprement musicale et une unité
proprement narrative. À l'autre bout du
spectre, la musique strictement pure,
uniquement instrumentale et non des-
criptive, fait figure d'exception.

Dans ce continuum entre paroles et
musiques pures, on trouve une infinité
d'intermédiaires, et ce sont eux qui, la
plupart du temps, importent dans les
cultures humaines.

Dans ce panorama, où placer le morceau 4'33" de John Cage, qui n'est qu'un long silence ?

Francis Wolff : Ce morceau, qui est un peu une provocation, appartient à ce mouvement d'avant-garde qui, au xx^e siècle, a tenté de «déconstruire» la musique. Beaucoup d'artistes se sont interrogés, au deuxième degré, sur leur art en retirant un à un tous les caractères qui le définissaient ordinairement. En peinture, on peut penser à Marcel Duchamp ou au cubisme qui ont interrogé les conditions de la représentation imagée.

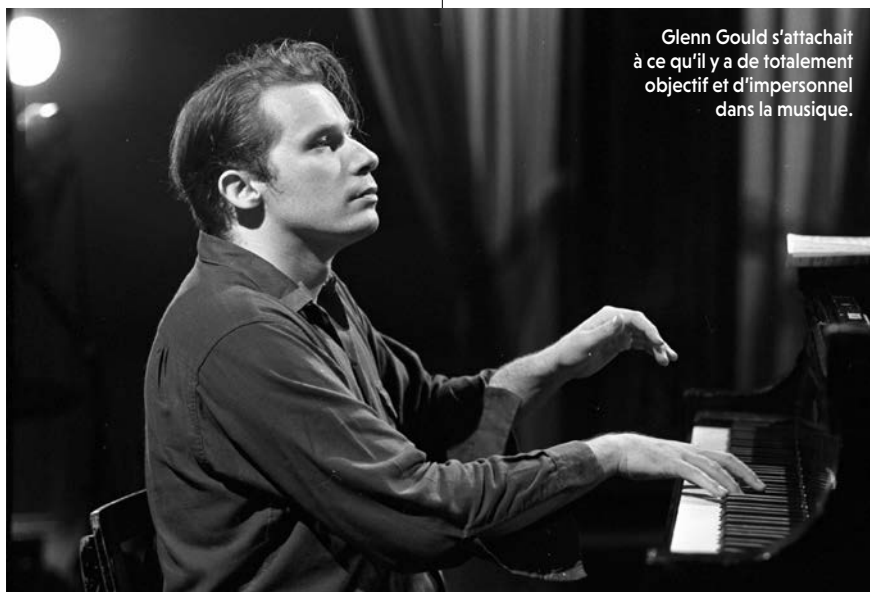
De même, on a défini la musique en retirant, parfois à titre expérimental, des caractères qu'on lui prêtait ordinairement (la mélodie, l'harmonie, le rythme...) ou en les combinant jusqu'au paradoxe de 4'33" qui répond à la question : «Que se passe-t-il lorsqu'à l'art des sons (puisque c'est ainsi qu'on définit de façon extrêmement banale la musique) on retire le son?»

Venons-en à la beauté en musique. Vous distinguez ce qu'en disent les discours savant et populaire ?

Francis Wolff : Le plus souvent, le discours savant évite le mot *beauté* qui lui semble relever de la subjectivité, de la relativité des cultures, des goûts personnels. Dans l'analyse d'une œuvre, un musicologue ne recourra que très rarement à cette notion de beauté, celle-ci semblant échapper à toute description, conceptualisation.

À l'inverse, l'idée de beauté est très banale dans le discours populaire. Nous nous sommes tous exclamés un jour : «tiens, c'est beau!» Or le plus souvent, ce jugement trahit le fait que l'on ne sait pas quoi dire de plus excepté que ce que l'on entend nous plaît.

Dans les deux cas, la notion de beauté n'est pas conceptualisable, elle relève du jugement arbitraire et surtout de la relativité extrême des goûts individuels ou culturels.



Glenn Gould s'attachait à ce qu'il y a de totalement objectif et d'impersonnel dans la musique.

Cela conduit à la question du rôle du silence en musique ?

Francis Wolff : Il y a d'abord les silences internes à l'œuvre, par exemple ceux qui séparent deux mouvements. On peut distinguer un autre type de silence, plus interne à la musique. Une autre façon de définir la musique est d'y voir la transformation d'une succession d'événements sonores disjoints en un seul processus. Ces événements discrets sont nécessairement séparés par du silence. Mais la musicalité résulte du fait que vous entendez seulement la succession elle-même, les silences internes «disparaissant».

Mais vous n'êtes pas d'accord avec cette idée...

Francis Wolff : Bien entendu, je ne nie pas que la beauté dépende d'une émotion ressentie subjectivement, mais elle a selon moi un fondement objectif.

Cependant, la beauté inscrite dans une musique ne peut être entendue que par quelqu'un dans une certaine disposition subjective : il faut être prêt. Cet aspect est parfois difficile à admettre. Je qualifie l'attitude en question d'esthétique. Elle se distingue de deux autres attitudes par rapport au monde sonore : l'attitude fonctionnelle (les sons

m'avertissent) et l'attitude cognitive. Cette dernière est par exemple celle d'un ornithologue qui, dans une forêt, écoute les chants d'oiseaux pour les comprendre. Dans l'attitude esthétique, mon écoute n'est pas non plus fonctionnelle, mais je ne suis concerné que par les qualités sensibles elles-mêmes. Face à un tableau, l'attitude esthétique consiste à s'intéresser aux relations purement sensibles : le bleu s'associe bien avec le jaune, la composition est harmonieuse... Avec une musique, ce sera plutôt les timbres, les rythmes...

Dans tous les cas, l'attitude esthétique réduit ce que je vois ou ce que j'entends à ce qui retient mon attention, c'est-à-dire les qualités sensibles.

L'une d'elles correspond-elle à la beauté ?

Francis Wolff : Non. Une phrase du philosophe autrichien Ludwig Wittgenstein aide à comprendre ce que nous entendons par beauté : «Essayer d'imaginer un beau papillon exactement tel qu'il est, mais laid et non beau.» Impossible sans faire varier quelque chose de ses propriétés sensibles. Et pourtant, si l'on vous demande de décrire entièrement ce papillon, toutes ses qualités sensibles, vous le feriez sans faire mention de la «beauté». Nous parvenons à un paradoxe : la beauté est dans les qualités sensibles, mais elle ne fait pas partie des qualités sensibles elles-mêmes. En d'autres termes, la beauté est une qualité des qualités.

Est-ce un type de propriété émergente ?

Francis Wolff : En quelque sorte, mais je préfère parler de qualités de second ordre, car pour les percevoir dans les qualités de premier ordre, on doit être dans une certaine relation par rapport à l'objet. En conséquence, l'émergence de la beauté n'est pas inéluctable. Pour qu'elle advenue, on doit justement être dans une attitude esthétique.

Que sont précisément ces qualités de second ordre ?

Francis Wolff : Ces qualités de second ordre uniquement perçues dans une attitude esthétique par rapport aux qualités de premier ordre sont des qualités d'ordre, des qualités rationnelles, par exemple le maximum d'effets pour un minimum de causes.

Prenons un exemple simple, la symétrie. Quand vous voyez un visage, vous percevez globalement plus de choses que