

I. ORIENTATION

1 – PAR OÙ COMMENCER (BIS) ?

Présentons les grandes étapes de cette première partie.

Nous n'y circulerons pas déductivement de l'œuvre vers l'écoute mais, à l'inverse (inductivement, pourrait-on dire), de l'écoute vers l'œuvre.

L'écoute, en effet, attache le musicien à la musique de manière tout à fait spécifique :

- quand il écrit (ou lit) de la musique, le musicien reste dans une *extériorité* à la musique (absente) dont il examine la structure proprement musicale;
- quand il en joue, le musicien devient une partie *intime* du corps-accord musical; sa pensée propre de musicien (faite de mots et de phrases) est alors (joyeusement) captive de la pensée musicale qu'il présente;
- quand il écoute, le musicien se trouve convoqué à un rapport moins univoque à la musique (ni extériorité, ni intimité), rapport qu'on pourrait dire, avec Lacan, d'*extimité*^A ou d'*internité*^B, ce qui nous suggérera de le formaliser comme structure « moebiusienne ».

Indiquons d'ores et déjà le point suivant : si le rapport entre écoute musicienne et musique à l'œuvre s'avère de type moebiusien, c'est parce que ce rapport est rendu indiscernable, à partir du moment-faveur, de la structure elle-même moebiusienne d'une écoute musicale à l'œuvre. Si l'on se rappelle qu'une structure moebiusienne est intrinsèquement inorientable, on pressent l'enchevêtrement auquel notre Idéation matérialiste de l'écoute musicale va devoir faire face.

L'écoute du musicien l'attache donc à la musique de manière ambivalente et tourmentée : ni rattachement exogène comme l'est l'acte d'écrire (qui se déroule en l'absence de tout rapport sensible à une musique effectivement présente), ni attachement intense et embrasant comme l'est le jeu

A. «Ce qui nous est le plus proche tout en nous étant extérieur» (Séminaire, 26 mars 1969), «cette extériorité intime qui est la chose» (Séminaire, 10 février 1960).

B. «L'internité, cet extrême de l'interne mais qui est en même temps intimité exclue» (Séminaire, 19 mars 1960 ; voir également le 15 mai 1965).

instrumental. L'écoute musicale confronte le musicien à un mouvement d'introjection dans lequel la désorientation comme telle constitue un opérateur central (le point subjectif, caractérisant le moment-faveur, sera précisément que désorientation et orientation nouvelle y seront localement indiscernables).

Très exactement :

- on appellera *singularité* l'écrasement en un point de deux orientations globalement incompatibles et ainsi rendues localement indiscernables ;
- on définira le moment-faveur comme moment *singulier* d'une écoute musicale à l'œuvre.

S'il s'agit bien de commencer ce livre par l'œuvre musicale plutôt que par le monde-*Musique* en sorte de suivre le fil d'une induction subjective musicienne plutôt que d'une déduction objective musicale, il nous faut, selon cette même logique subjective, commencer ce commencement par l'écoute musicienne plutôt que par l'écoute musicale à l'œuvre, car cette « écoute musicale à l'œuvre » se présente pour le discours musicien comme une tâche aveugle, non comme un solide point de départ.

Où l'on reprend mesure de la dialectique serrée et tortueuse entre « dire la musique » et « faire de la musique » : si l'écoute musicale à l'œuvre constitue bien une évidence massive pour la pratique du musicien artisan (que fait-il donc, quand il joue la musique du mieux qu'il peut, que participer, selon une passivité active, d'une telle écoute à l'œuvre?), elle constitue bien de manière tout aussi massive un trou noir pour le discours du musicien pensif : il ne faudra rien moins que ce « *magnum opus et arduum* » pour y pénétrer sans, je l'espère, s'y perdre corps et âme.

2 – UNE MANIÈRE « GÉOMÉTRIQUE » DE PROCÉDER

Nous partirons donc de l'écoute musicienne conçue comme activité du *dividu* musicien pour progressivement remonter jusqu'à une compréhension discursive de l'écoute musicale, dégageant alors ce trait distinctif de l'œuvre musicale : l'œuvre est un morceau de musique particulier – se distinguant donc de la pièce de musique ou morceau *ordinaire* – en ce qu'elle est par elle-même écoute musicale à l'œuvre.

Paradoxalement, nous croiserons alors cette « remontée inductive » (de l'auditeur vers l'écoute musicale et par là vers l'œuvre) avec un mouvement thétique, lui plutôt déductivement descendant, si bien qu'au total, notre

manière de nous orienter dans ce dédale procédera du croisement intime de deux types de conséquences :

- un type – qu'on appelle ici *déductif* – se faisant par descente d'une thèse à ses effets,
- l'autre type – qu'on appelle ici *inductif* – se faisant plutôt par remontée d'une thèse à ses conditions de possibilité.

Sans trop ici nous étendre sur cette méthode (on y reviendra plus en détail lorsque nous examinerons les *raisonances* mathématique-musique et les connivences entre intellectualités mathématique et musicale), indiquons qu'il en va ici d'une façon de procéder « *more geometrico* »^A, en entendant ici « géométrie » en un sens mathématique contemporain c'est-à-dire déclinant un *géométrie* qui se trouve conjugué à d'autres caractérisations mathématiques : *algébriques, analytiques, différentielles...*^B

Voir par exemple le mathématicien Sanders Mac Lane : « *Toute réponse à notre question "Qu'est-ce que la géométrie?" devra nécessairement mixer la géométrie à d'autres sources des mathématiques.* »¹



Ceci posé, attaquons la présentation de notre parcours de manière résolument théétique.

3 – DE TROIS MANIÈRES DE FAIRE (DE) LA MUSIQUE

L'activité propre du musicien – *faire* de la musique – se décline en trois dimensions enchevêtrées :

- *écrire-lire* (de) la musique,
- *jouer* (de) la musique,
- *entendre* (de) la musique.

L'activité spécifique du musicien pensif – *dire* la musique – ne relève pas d'un « *faire* de la musique », on y a déjà longuement insisté.

Si la matérialité des deux premières dimensions semble bien établie, ne serait-ce que parce que chacune produit de nouveaux matériaux (respectivement des notes – pour l'*écrire* – et des sons – pour le *jouer*), la troisième dimension – *entendre* – semble moins directement objectivable, aussi bien en terme de processus (comment objectiver ce qu'entendre veut

A. « À la façon géométrique » Spinoza (*L'Éthique*).

B. On reviendra sur le détail de cette orientation géométrie en II. vi. 4.

musicalement dire?) qu'en terme de résultat (comment objectiver ce qu'entendre la musique éventuellement produit ou dégage?).

Le cinéma illustre bien ce décalage : autant il est aisé de fixer sur la pellicule un musicien qui écrit de la musique, et plus encore qui en joue, autant filmer quelqu'un entendant de la musique ne fixe guère l'acte même d'entendre si bien que représenter cinématographiquement cet acte requiert alors de plus subtiles opérations, en particulier de montage...

Et pourtant, entendre constitue bien le rapport le plus immédiat et le plus indispensable de tout un chacun à la musique : il n'est pas de musique qui ne se donne à entendre; et toute tentative d'y substituer «l'audition intérieure» du musicien constitue un paralogisme : l'audition intérieure du musicien, instruit du solfège et apte à «entendre» ce qu'il écrit et ce qu'il lit, ne constitue nullement une écoute ou un entendre proprement dits puisqu'il n'y a là aucune confrontation sensible à la présence effective d'un matériau exogène; il s'agit simplement, en cette «audition intérieure», d'imaginer intérieurement un résultat sonore radicalement absent.

L'audition intérieure du musicien – *un imaginer plutôt qu'un entendre* – est analogue à la vision intérieure que tout un chacun peut convoquer de tel ou tel visage qui lui est cher. Il va de soi que cette image intérieure (de sa femme ou d'un de ses enfants, d'un paysage, d'un objet) ne saurait tenir lieu de rapport effectif, en chair et en os, avec cette personne, ce lieu, cette chose : chacun sait bien qu'on ne saurait, par exemple, prendre dans ses bras l'image d'un corps et qu'on ne se fatigue pas de la même manière à imaginer l'ascension d'un sommet, fût-ce dans ses moindres détails, et à la réaliser...

Comment dire alors, de manière matérialiste, cette dimension de l'activité musicienne, puisque tel est le défi du musicien pensif que nous entreprenons de relever?

Et d'abord, de quoi s'agit-il exactement dans cette activité d'entendre la musique? Quels en sont les enjeux – si enjeux il y a, ce qui ne va guère de soi –? En particulier cette activité ne produit-elle de spécifique que ce que le matérialisme langagier du musicien nous en dit : le contentement d'un individu ayant consommé de la musique?

4 – DE QUATRE MANIÈRES D’ENTENDRE (DE) LA MUSIQUE

Pour répondre à ces questions aussi précisément que possible, nous continuerons de disposer la pensée sous la discipline thétique qui est ici la nôtre.

Nous poserons d’abord qu’*entendre* la musique se dit en quatre sens, eux-mêmes enchevêtrés : *percevoir*, *auditionner*, *appréhender*, écouter, quatre pratiques différentes où l’oreille joue un rôle décisif.

Comme nous allons le voir, le difficile tient surtout à la quatrième pratique : à ce qu’écouter veuille singulièrement dire s’il n’y s’agit plus seulement de percevoir, d’auditionner, ou d’appréhender la musique.

Les trois premières pratiques – percevoir, auditionner et appréhender la musique – ont en commun d’engager un face à face entre un auditeur et une matière sonore qui lui est extérieure.

Brossons à grands traits le contenu spécifique de ces activités (avant d’y revenir plus en détail dans la suite) :

- dans la perception (musicale), il en va d’une capacité à saisir un objet sonore, temporellement délimité, en sorte d’identifier son enveloppe formelle, sa *Gestalt*;
- dans l’audition (musicale), il en va d’une capacité d’intégrer la totalité des « événements » sonores qu’une exécution donnée d’un morceau de musique engendre, en évaluant leur conformité aux indications données par une partition ;
- dans l’appréhension (musicale), il en va d’une capacité de saisir la Forme globale d’un morceau, de comprendre sa structure et d’appréhender les étapes de son déploiement.

On dira que *percevoir* relève d’une activité *locale* (au mieux régionale) qui produit une *Gestalt* de l’objet perçu, qu’*auditionner* relève d’une activité *totale* (aucun détail ne doit lui échapper) qui produit une évaluation intégrale d’une exécution donnée du morceau auditionné, et qu’*appréhender* relève d’une activité *globale*^A (menée donc « d’un bout à l’autre » d’un morceau donné) qui dégage l’*aspect* propre du morceau examiné.

A. On distingue ce faisant le *total* (notion algébrique, d’appartenance) du *global* (notion topologique, d’inclusion). Le *total* se dialectise au partiel et à l’élémentaire, le *global* au local (voisinage) et au régional.

I. L'ŒUVRE MUSICALE ET SON ÉCOUTE

ENTENDRE :	Percevoir	Auditionner	Appréhender
son vis-à-vis :	un objet sonore	une exécution d'un morceau	la Forme d'un morceau
sa dimension :	locale	totale	globale
son « résultat » :	une Gestalt	une évaluation intégrale	un aspect

Ces trois activités – naturellement imbriquées dans tout *entendre* – confrontent, en extériorité radicale, un matériau audible et un corps physiologiquement doté d'un appareil de réception phonique.

C'est à ce titre que percevoir, auditionner et appréhender constituent pour le matérialisme langagier primaire l'alpha et l'oméga de ce qu'entendre la musique veut dire : en effet, dans ces trois dimensions, il en va exclusivement de la réception d'un discours sonore par un corps physiologique.

« Réception », associé à son vis-à-vis « genèse »^A, constituent les mots-fétiche de cette conception de l'entendement musical : la musique produirait un matériau sonore inouï, imaginé par le compositeur et adressé (via l'exécutant) à un individu doté d'un corps physiologiquement réceptif aux ondes sonores et apte à en tirer plaisir.

L'enjeu de notre Idée musicienne n'est pas de récuser l'existence de telles perception, audition et appréhension : il va de soi que ces activités non seulement existent mais sont musicalement pertinentes : s'il n'y avait ni perception, ni audition, ni appréhension concevables, entendre la musique n'aurait guère de sens – la musique ne tolère guère les sourds, et, comme on l'a dit, nulle « audition intérieure » ne saurait se substituer à l'entendre.

L'enjeu de notre Idéation est de soutenir qu'en effet il y a bien en musique la perception, l'audition et l'appréhension, si ce n'est qu'il y a aussi l'écoute, et que cette écoute est précisément déterminante pour identifier un type particulier de morceau de musique : les œuvres musicales.

Ou encore : perception, audition et appréhension (qui valent pour tout morceau) suffisent à caractériser ce qu'entendre une pièce de musique veut dire, si ce n'est que tous les morceaux de musique ne sont pas des pièces, et qu'il y a aussi des œuvres d'art susceptibles de faire écouter la musique.

A. Parfois pompeusement rebaptisés *esthétique* et *poétique*.

5 – CE QU'ÉCOUTER A DE SPÉCIFIQUE...

« Il y a des œuvres d'art. » Hegel ²

En première approche, l'écoute musicale se différencie des trois dimensions précédentes en ce que l'écoute musicale récusé tout face à face, tout vis-à-vis avec le matériau sonore exposé : l'écoute se caractérise très précisément de relever d'un tout autre abord de ce matériau, cette fois en intériorité (et non plus en extériorité, comme nos trois précédentes manières d'entendre); l'écoute est une compréhension de la Forme du morceau qui procède de manière endogène (et non plus exogène, comme l'appréhension) : en éprouvant de l'intérieur la poussée musicale qui dépose de proche en proche une Forme musicale. L'écoute éprouve ainsi ce qu'on propose d'appeler l'*inspect*^A de l'œuvre (dual retourné de cet *aspect* que l'appréhension dégage), cette épreuve se déployant au fil d'une tension intérieure à l'œuvre qu'on appellera *intension*^B : l'*intension* désigne la dynamique subjective qui est propre à l'œuvre, son projet, son « programme », le dessein spécifique qui la constitue, ce vouloir-dire qui la fait progresser et constamment se projeter vers l'avant.

Complétons maintenant notre précédent tableau et rassemblons les propriétés distinctives des quatre dimensions de l'entendre en musique:

ENTENDRE :	Percevoir	Auditionner	Appréhender	Écouter
son vis-à-vis :	un objet sonore	une exécution d'un morceau	la Forme d'un morceau	une œuvre
sa dimension :	locale	totale	globale	globale
son « résultat » :	une Gestalt	une évaluation intégrale	un aspect	un inspect
son activité :		exogène		endogène

6 – UNE TACHE AVEUGLE DE L'INTELLECTUALITÉ MUSICALE

Le point crucial est que la quatrième dimension de l'entendre – l'écoute musicale d'une œuvre – apparaît jusqu'à aujourd'hui impensée, tout spécialement par les musiciens : le cœur même de l'activité musicale se révèle ainsi constituer une sorte de trou noir pour la pensée discursive du musicien !

A. À la suite du poète anglais Gerard Manley Hopkins.

B. De la notion d'*instress* empruntée de même à Hopkins.

Bien sûr tel n'est pas du tout le cas pour la pensée proprement musicale, celle qui est à l'œuvre, et se déploie non en mots et en langues mais en sons et en notes. Chaque œuvre en effet convoque directement une conception spécifique de ce qu'écouter la musique veut musicalement dire ; par bien des côtés, une œuvre ne fait rien d'autre que cela : composer, tresser, mettre en forme une écoute particulière de la musique. Et c'est bien parce qu'une œuvre n'est que cela que son auditeur pourra devenir écouteur, pour peu simplement que l'*intension* qui anime l'œuvre lui soit en un point (en un *moment-faveur*) délivrée.

Il semble donc assez compréhensible que cette écoute constitue la tâche aveugle du discours spontané de bien des musiciens tant elle occupe une position centrale de pierre de touche pour ses activités musicales.

Nous ne saurions, pour notre part, contourner un tel obstacle, et il nous faut donc nous affronter à ce trou noir pour produire l'intelligence discursive de son opacité.^A

7 – DE QUELQUES THÉORIES NON MUSICIENNES D'UNE ÉCOUTE NON MUSICALE

Comment procéder pour ce faire, si jusqu'à présent les intellectualités musicales sont quasi-muettes sur cette écoute à l'œuvre et ne peuvent donc nous orienter ?

La méthode adoptée va consister à prendre mesure des spécificités musicales de l'écoute en nous confrontant d'abord à des théories non musicales d'écoutes elles-mêmes non musicales : successivement à une théorie théologique de l'écoute fidèle, puis à une théorie psychanalytique de l'écoute inconsciente.

Nous nous intéresserons également à une des rares tentatives littéraires pour nommer, dans la langue spécifique de l'écrivain, le propre d'une écoute musicale – en ce point l'intellectualité littéraire viendra relayer l'intellectualité musicale –, en l'occurrence à celle de Pierre-Jean Jouve qui, dans les deux livres qu'il a consacrés, avec l'appui de Michel Fano, respectivement

A. Faut-il le rappeler ? Une telle intelligence discursive ne constituera pas pour autant une dissolution de l'opacité telle qu'elle se donne nécessairement dans l'activité immédiate du musicien faisant de la musique ; on l'a dit : le dire de l'intellectualité musicale n'est pas l'explicitation d'un comment faire (mieux) de la musique, et ce livre n'est pas à proprement parler un *Traité* de musique...

au *Don Juan* de Mozart et au *Wozzeck* de Berg, entreprend de formuler, dans sa superbe langue poétique, ce qu'écouter ces deux opéras veut littérairement dire.

8 – DE L'AUDITION

Nous ne saurions cependant déployer une conception matérialiste de l'écoute musicale sans avoir mieux caractérisé ce qu'il en est de la perception, de l'audition et de l'appréhension musicales en sorte d'un côté de délimiter cette base matérielle incontournable de la musique – la musique ne saurait se priver de matériau sonore et acoustique – et d'un autre côté de mesurer les limitations intrinsèques de ces pratiques et par là de mieux dégager le propre de l'écoute musicale.

À ce titre, nous attacherons une importance particulière à la dynamique de l'audition, la distinction audition/écoute mobilisant la distinction totalisation/globalisation (là où la distinction appréhension/écoute s'opère plutôt de l'intérieur de la globalisation selon la dualité de l'exogène – qui conduit à l'aspect – et de l'endogène – qui conduit à l'*inspect*).

Une fois ces différenciations extérieures et ces délimitations négatives établies, nous pourrions aborder l'écoute musicale selon ses constituants endogènes propres.

9 – DU MOMENT-FAVEUR

En matière d'écoute musicale à l'œuvre, la thèse principale de cette Idéation matérialiste est celle du moment-faveur : l'écoute d'une œuvre procède d'un moment singulier, en cours d'œuvre – moment qu'on appelle *moment-faveur*^A – au cours duquel l'*intension* musicale de l'œuvre^B, jusqu'à inaperçue de l'auditeur, jaillit tel un bref éclair ou une éruption fugace, en sorte de convertir son auditeur en écouteur selon la lumière d'une nouvelle intelligence possible de ce qui se joue là, sous les oreilles d'un public.

A. Pour ne pas l'appeler « moment favori » (comme j'ai commencé de le faire, au début des années quatre-vingt-dix), ce qui psychologiserait ou sentimentaliserait une catégorie dont on s'attachera à montrer qu'elle est musicalement objectivable, et qu'elle ne relève nullement d'un caprice de l'auditeur ou d'un relativisme de la pensée.

B. Mieux : « *L'intension à l'œuvre* », s'il est vrai que le syntagme « à l'œuvre » explicite, mieux que le génitif « de », la dimension constituante de l'*intension*.

Nous consacrerons un chapitre à cette catégorie de moment-faveur, en sorte d'en déployer la logique interne et d'en dégager la capacité d'éclairer les œuvres musicales du passé comme de notre présent.

10 – DE L'AVANT ET DE L'APRÈS MOMENT-FAVEUR

Si le moment-faveur fait coupure de l'œuvre dans le cours même de son exposition, qu'en est-il alors de l'avant et de l'après moment-faveur ?

Qu'en est-il d'une écoute avant le moment-faveur, c'est-à-dire avant que l'œuvre ne délivre à l'auditeur le principe singulier selon lequel l'écouter ? On appellera *pré-écoute* le travail spécifique de cette période.

Qu'en est-il du travail de l'écoute après le moment-faveur, une fois l'*intension* à l'œuvre fugacement apparue puis recouverte à nouveau par le cours musical ordinaire ? Comment cette *intension* guide-t-elle le travail ultérieur de l'écoute musicale ? On thématise ce travail comme opérant au gré de ce qu'on appellera un *fil d'écoute* et on s'inspirera pour ce faire du travail du philosophe Albert Lautman entreprenant de caractériser la manière dont la mathématique réinvente, au cœur même de ses procédures différentielles, la puissance opératoire du temps.

11 – FORMES MUSICALES EXOGÈNE ET ENDOGÈNE

On pourra alors dégager la manière dont cette écoute musicale, poursuivie d'un bout à l'autre de l'œuvre – ce qui lui confère ce statut global qui la caractérise – produit ce qu'on proposera d'appeler *inspect* et qui s'oppose dualement à l'*aspect* que l'appréhension prend en charge.

On examinera de quelle manière deux conceptions duales de ce que les musiciens appellent *Forme musicale* se disposent ainsi en cette polarité de l'*aspect* appréhendé et de l'*inspect* écouté.

Tout ceci nous autorisera à donner un sens désormais précis et matérialiste à la thèse initialement soutenue de la musique comme « art de l'écoute » bien plus que « art du temps ».

12 – D'UNE PRATIQUE THÉORIQUE

Une monographie viendra compéter cette théorisation de l'écoute musicale.

Rappelons qu'il s'agit dans ce livre d'une pratique théorique de musicien : l'enjeu n'est pas de produire des résultats détachables du processus théorique – le processus est à lui-même sa propre fin (c'est en ce sens, on l'a rappelé, qu'il peut aussi être dit *dialectique*) – mais ultimement de relancer la pratique musicienne en l'intensifiant et la dotant d'une nouvelle clarté discursive. Il ne s'agit donc pas là de théorie musicologique, ou plus largement de théorie formellement applicable, indépendamment des enjeux musiciens qui président à cet effort de pensée. Cette théorisation reste au contact étroit de la pratique musicienne.

On consacrera un chapitre monographique à la formule du concert, en sorte de dégager combien cette pratique du concert est essentielle à l'existence même d'œuvres musicales dignes de ce nom s'il est vrai que le concert est le lieu proprement musical où un « entre-œuvres » se donne à écouter comme tel : comme pensée sensible, comme écoute d'une œuvre par une autre œuvre.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. « Any answer to our question "What is geometry?" must inevitably mix geometry with other sources of Mathematics. » – *Mathematics : Form and Function* (Springer-Verlag, 1986 ; p. 257)
2. Esthétique (*Introduction*, chap. I, 2. *Le point de départ de l'esthétique*).