

X. LE CONCERT, OU QUAND LES ŒUVRES « S'ÉCOUTENT »...

« Nous avons eu droit la semaine dernière à un événement inattendu
– rien de moins qu'un concert. » George Bernard Shaw¹

1 – POURQUOI UN TEL EXAMEN MONOGRAPHIQUE DU CONCERT ?

L'*intension* musicale d'une œuvre – sa manière propre d'être *en-quête de musique* – à la fois délimite l'œuvre (c'est elle en particulier qui détermine le moment pour l'œuvre de conclure : son « moment de la fin ») et l'inscrit, par résonance et capillarité, dans une dynamique musicale plus vaste mettant en jeu différents opus.

Une œuvre musicale n'est jamais toute seule

Une œuvre musicale n'existe pas toute seule, non seulement parce qu'elle a bien sûr besoin que la musique existe (qu'un monde-*Musique* existe) – elle est la subjectivation d'une question musicale posée par telle ou telle situation propre à ce monde – mais, de manière plus aigue, parce qu'elle ne saurait exister qu'à dialoguer avec d'autres œuvres musicales. Il existe en musique des œuvres *isolées* – des œuvres retranchées dans un isolement plus ou moins splendide – mais il n'y a pas d'œuvre musicale qui demeure *seule*.

Interactions musicales entre œuvres

Il est ainsi d'usage de parler de grand Œuvre (l'Œuvre de Haydn, ou de Schumann) pour désigner la manière dont différents opus d'un même compositeur interagissent dans le cadre d'un projet musical plus vaste, mais les interactions entre œuvres musicales ne se limitent nullement aux différents opus qui configurent de tels Œuvres.

Il y a d'abord des interactions entre œuvres relevant d'une même préoccupation musicale quoiqu'elles ne proviennent pas d'un même

compositeur : pensons aux deux Écoles de Vienne, celle du Style classique (à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles) avec Haydn, Mozart et Beethoven, et celle du dodécaphonisme (au début du XX^e siècle) avec Schoenberg, Berg et Webern. Dans ces deux cas, les différents opus comme les différents Œuvres partagent des préoccupations musicales apparentées : « Comment, dans un cadre tonal solidement établi, résoudre symétriquement les tensions entre forces opposées ? » pour le Style Classique ; « comment, dans un cadre atonal naissant, allier expressionnisme et constructivisme ? » pour la seconde École.

Dans ce type de situation, qu'Alain Badiou a proposé de nommer « configuration artistique »², il devient légitime de parler d'*intension globale*^A s'il est vrai qu'un même fil conducteur traverse et relie différents opus appartenant à différents Œuvres – ce qui bien sûr n'exclut nullement qu'une telle *intension* globale se décline par ailleurs régionalement (dans tel Œuvre) et se diversifie localement (dans tel opus) selon des *intensions* plus spécifiques^B. Une telle *intension* globale faufile ainsi des œuvres qui se prolongent ou s'opposent, se répondent et dialoguent.

Le « relais » entre les œuvres peut être musicalement explicite : au moyen par exemple d'une citation, ou de la reprise d'un thème. Il peut rester plus implicite : ainsi les manières dont les symphonies et quatuors de Haydn jouent d'une même figure de rhétorique discursive (« jamais deux sans trois ! ») qu'elles varient à chaque fois en sorte que les effets de surprise inhérents à cette figure se trouvent intensifiés par ses occurrences variées dans les différents opus, soit un : « Jamais deux fois le même "*jamais deux sans trois*" ! »

Ainsi une première symphonie exposera une consécution (A-B), la répètera ensuite (A-B) pour nous faire enfin la surprise d'une non-répétition (A-C) déjouant la succession attendue d'un « jamais deux sans trois ».

Une seconde symphonie – de la même époque – exposera pour sa part sa propre consécution pour ensuite la répéter une seconde puis une troisième fois à l'identique, assumant désormais un « jamais deux sans trois ! » dont la prévisibilité inattendue dans ce contexte... nous surprendra !

A. L'*intension globale* du Style classique tiendrait à cette « résolution symétrique de forces opposées » dont Charles Rosen nous instruit dans son fameux ouvrage.

B. telle l'*intension* de la 40^e symphonie de Mozart qui s'attache à dramatiser la fragilité sous-jacente des « résolutions symétriques » du Style Classique.

Là-dessus, une troisième symphonie commencera toujours de même par sa propre consécution (P-Q), nous surprendra dès la seconde fois en la répétant cette fois variée (P-R) pour nous laisser ensuite surpris de n'avoir aucune troisième occurrence...

Ad libitum...

La musique joue ainsi des attentes qu'elle suscite, cumulant ses effets par-delà les frontières de chaque opus, et jouant ainsi des empreintes sur une page qui n'est presque jamais blanche.

Mais les interactions entre œuvres peuvent aller au-delà des frontières internes à ces « configurations artistiques ». Elles peuvent opérer entre des œuvres chronologiquement fort distantes.

Elles peuvent être à nouveau explicites – citations d'une mélodie ou d'un thème, référence à un style ou mode d'écriture daté et connoté (le retour de la fugue chez Mozart ou Beethoven) – ou rester plus implicites et par là plus ouvertes. Et c'est en ce point que l'interprétation musicale – donc le concert – va jouer un rôle décisif.

« Ce qui se produit quand une nouvelle œuvre d'art est créée, est quelque chose qui se produit simultanément dans toutes les œuvres d'art qui l'ont précédée. Les monuments existants forment entre eux un ordre idéal que modifie l'introduction de la nouvelle (vraiment "nouvelle") œuvre d'art. L'ordre existant est complet avant que n'arrive l'œuvre nouvelle; pour que l'ordre subsiste après l'addition de l'élément nouveau, il faut que l'ordre existant tout entier soit changé, si peu que ce soit; et les rapports, les proportions, les valeurs de chaque œuvre d'art par rapport à l'ensemble sont ainsi rajustés; et c'est en ceci que l'ancien et le nouveau se conforment l'un à l'autre. » T. S. Eliot (1917)³

L'ouverture véritable des œuvres musicales tient en effet à leur interprétation : c'est donc à celle-ci que va revenir la responsabilité d'explicitier (c'est-à-dire de rendre sensible) les relations musicales entre les œuvres. Par exemple, il va être de la responsabilité propre de telle ou telle interprétation de *Wozzeck* de rendre sensible (ou, au contraire d'édulcorer) la filiation de l'Œuvre-Berg et de l'Œuvre-Wagner.

Généalogies musicales

On appellera « généalogies musicales » de telles résonances entre œuvres-Œuvres, généalogies qu'on différenciera en généalogies *ascendantes* et *descendantes* : si l'Œuvre-Wagner a pour ascendants l'Œuvre-Beethoven,

l'Œuvre-Gluck et d'autres encore, il a pour descendants l'Œuvre-Schoenberg mais également l'Œuvre-Debussy et même l'Œuvre-Sibelius...

De telles généalogies relèvent spécifiquement de l'*intension* des œuvres concernées (de leur subjectivité musicale donc), non de la chronologie des musiciens, et c'est bien l'interprétation musicale qui s'en empare pour les activer.

Remarque

Certes les rapports entre œuvres musicales ne se cantonnent pas à cette dimension proprement subjective : ils peuvent être plus « objectivement » inscrits dans un type de travail musical à l'œuvre – dans un type de matériau harmonique, dans un type d'instrumentarium mobilisé, dans un type de rapport musical instauré par l'œuvre avec son interprète (en matière de virtuosité par exemple, ou en matière de qualité « expressive » demandée à l'exécutant : vibrato...). En ce point, toutes les dimensions d'une historicité proprement musicale sont mises en jeu.

Nous consacrerons un chapitre de notre dernière partie (IV. iv) à l'examen de ces dimensions. En substance, nous en distinguerons quatre :

1. la *généalogie*, qui relie les œuvres musicales entre elles (selon le fil subjectif de leur *intension*);
2. l'*archéologie*, qui relie les œuvres musicales à un état donné du monde-*Musique* (selon la logique d'une interaction);
3. la *contemporanéité*, qui relie les œuvres musicales à un état donné des formes de pensée non musicales (selon le fil subjectif de *raisonances*);
4. l'*historialité*, qui relie le monde-*Musique* à un état donné de son environnement (selon le fil objectif de co-déterminations).

Mais ce qui nous intéresse pour le moment, ce sont ces dimensions généalogiques où les œuvres correspondent entre elles, échangent et confrontent leurs *intensions*.

Quand une œuvre en écoute une autre...

On a indiqué la place essentielle jouée par l'interprétation musicale pour donner forme sensible aux généalogies en *incorporant les intensions*^A. C'est donc du côté de l'interprétation musicale qu'il nous faut maintenant nous tourner pour mettre au jour ces dialogues musicaux entre les œuvres.

En cet endroit précis des échanges entre œuvres, on s'autorisera de parler d'*écoute* et on se permettra alors d'écrire : « Telle œuvre écoute telle autre œuvre. »

Nous devons donc dégager la manière dont, au cours d'un concert, les œuvres s'écoutent ou ne s'écoutent pas entre elles, la manière dont leurs *intensions* respectives se fécondent ou s'ignorent, la manière dont le concert constitue une polyphonie de points de vue musicaux où il devient possible d'entendre comment telle interprétation de telle œuvre s'adresse à (ou ignore délibérément) telle interprétation de telle autre, comment telle interprétation de telle œuvre éclaire ou critique telle interprétation de telle autre, etc.

Bref, il s'agit ici d'analyser le concert comme lieu musical d'un dialogue-confrontation entre œuvres.

2 – THÈSES SUR LE CONCERT

« À moins qu'une œuvre occupe à elle seule toute la durée d'un concert, l'impression qu'elle laisse dépend largement de sa position dans le programme. »

« Cette page était desservie par sa position dans le programme. [...] Le programme du concert aurait pu être agencé plus intelligemment. »

George Bernard Shaw⁴

Une habitude déplorable, qui procède directement du matérialisme nihiliste^B, consiste à ne voir dans le concert de musique qu'une entreprise sociologique, économique et institutionnelle en effaçant la dynamique

A. Cette incorporation devra ici s'entendre comme « mise en corps » – tout de même qu'une incarnation est une « mise en chair » – et non plus (comme dans la mutation de l'auditeur en écouteur) comme incorporation individuelle à un corps collectif existant (comme cette fois dans l'expression : « Incorporation militaire »).

B. Ce type de matérialisme vulgaire pour qui la question décisive serait uniformément : « Combien ça coûte ? »

spécifiquement musicale. Face à cela, il revient aux musiciens de *remettre la question du concert sur ses pieds* en soutenant que la principale raison d'être du concert relève d'un ordre proprement musical.

Engageons l'intellectualité de ce point sous forme d'une série de sept thèses^A.

1. Un concert est un moment musical de rapprochement entre des œuvres.

2. Ce rapprochement procède de deux raisons musicales essentielles, nullement réductibles à des contraintes socio-économiques.

– La première est qu'un concert, présentant la musique telle qu'elle se fait, donne à voir le jeu instrumental et par là ce dont le son musical est trace. Il favorise ce faisant l'intelligibilité auditive de la musique.

Remarque : l'œuvre contemporaine a particulièrement besoin d'être présentée, et d'être vue en train d'être jouée; on la comprend ainsi beaucoup mieux : « *Il faut la voir pour l'entendre* »...

– La seconde est qu'un concert fait entendre des rapports musicaux qu'on appellera *entre-œuvres*.

Remarque : contrairement à l'opinion courante, l'œuvre classique a encore plus besoin de se rapporter à l'œuvre contemporaine que l'inverse : « *Sans se pencher sur le présent, il est impossible de comprendre le passé* » (Marc Bloch)⁵.

3. Pour exister comme concert, un *concert* doit être *un* concert c'est-à-dire comptable-pour-un autrement que comme simple chapelet des œuvres qu'il présente.

4. Cette unité du concert ne relève pas du même type d'unité que celle d'une œuvre. On ne compose pas un concert comme on compose une œuvre. Le concert n'est pas une *méta-œuvre*, ou un Œuvre. Son unité n'est pas l'unité d'une *intension* ou d'un *inspect*. L'unité propre d'un concert relève du réseau des relations *entre-œuvres* qu'il a rendues sensibles.

5. Schématisons un concert selon un *diagramme catégoriel* où chaque numéro désigne une œuvre exécutée et chaque flèche inscrit les rapports (orientés) qui sont exhaussés par ce concert. La thèse sera qu'un concert est *un* (on dira alors que le concert est *réussi*) à mesure de ce qu'il est possible

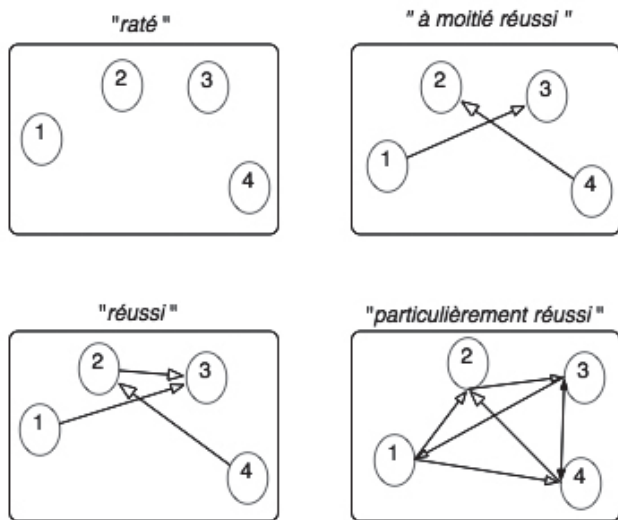
A. Pour un développement plus détaillé, on se reportera aux deux livres collectifs rassemblant les interventions d'un séminaire sur le concert (1997-1999) : *Les enjeux du concert de musique contemporaine* (dir. F. Nicolas; Éd. Cdmc, 1997) et *Le concert. Enjeux, fonctions, modalités* (dir. F. Escal et F. Nicolas; L'Harmattan, 2000).

B. Il s'agit là d'un contre-pieds explicite à la problématique acousmatique de Pierre Schaeffer.

d'y relier toutes les œuvres qui le composent (chaque œuvre sera origine ou cible d'au moins une flèche).

- Un concert *réussi* sera donc un concert qui aura mis en rapport toutes les œuvres présentées, sans en laisser une seule isolée, à l'écart des autres.
- Un concert *à moitié réussi* sera un concert ayant séparé les œuvres en deux parties disjointes (son diagramme ne sera pas connexe).
- Un concert *particulièrement réussi* révélera des rapports entre tous les couples possibles d'œuvres.
- Un concert *raté* sera un concert où aucun voisinage n'aura été exhaussé (sa topologie sera restée « discrète »).

Exemple d'un concert de 4 opus



6. Le programme d'un concert n'équivaut pas à la partition d'une œuvre. La validation d'un concert ne relève pas d'un programme *a priori* mais d'une interprétation : c'est une interprétation donnée qui est à même d'assurer l'unité d'un concert à partir de partitions initialement disjointes.

7. Comme le tenait l'écrivain et critique musical George Bernard Shaw, *un* concert (ainsi conçu !) est bien rare.

Donnons quelques exemples de tels concerts « réussis ^A ».

3 – TROIS EXEMPLES DE CONCERTS RÉUSSIS

Premier exemple

Soit le concert donné en février 1996 à la Cité de la Musique par l'Ensemble Inter-Contemporain sous la direction de son chef David Robertson. Le programme distribué le disposait sous le signe de l'Allemagne de l'après-guerre.

« ALLEMAGNE 1946 → »

- 1) B.-A. Zimmermann : *Métamorphose*
- 2) B.-A. Zimmermann : *Stille und Umkehr*
- 3) W. Rihm : *Abschiedsstücke* (n° 1 & 3)
- 4) B.-A. Zimmermann : *Musique pour les soupers du Roi Ubu*

par l'EIC, dir. David Robertson
février 1996 (Cité de la musique, Paris)

Chacune des œuvres, prises séparément, laissait en partie insatisfait l'auditeur que j'étais^B.

– *Métamorphose* (1954) – musique de film, dont les images^C étaient ce soir-là projetées dans la salle – contraste si fortement (par son statisme et sa logique de blocs) d'avec le flux inconstant des images que l'ensemble laissait l'impression dérangeante d'un non-rapport.

– *Stille und Umkehr* (esquisses pour orchestre datant de 1970) pivote interminablement autour d'un *ré*^D.

– *Abschiedsstücke*, composé sur des poèmes de Wolf Wondratschek, associe un texte poétique relevant d'une violence expressionniste un peu empruntée et une musique habile (comme toujours chez Rihm) mais

A. Nul besoin, cela va de soi, de commenter les concerts qui ne sont pas réussis et qui, au demeurant, sont les plus nombreux...

B. On comprendra qu'en ce point il me faille parler en mon nom propre...

C. film de Michael Wolgensinger.

D. qui constitue la note fétiche de Zimmermann...

restant illustrative sans constituer par elle-même une proposition musicalement majeure.

La *Musique pour les soupers du roi Ubu* (1966) terminait le concert selon un maelström de citations composant une grande foire assez plaisante, fête foraine de la musique offrant l'image d'un monde désaccordé, disloqué, folle ronde matinée de danse macabre, kaléidoscope infernal de boîtes à musique, le tout se concluant par un cataclysme militarisé où cinq percussionnistes assènent à pleins bras un martèlement uniforme. L'interprétation de David Robertson majorait ce soir-là la dimension de cabaret de cette œuvre en faisant prononcer les titres des pièces par les musiciens et en ajoutant *in fine* le jeu de scène d'un appariteur venant expulser le tubiste...

Le concert allait affirmer sa dynamique propre à partir non pas de ses appuis régionaux successifs (les opus) mais selon une logique plus globale.

En effet, placer la *Musique pour les soupers du roi Ubu* en fin de programme plutôt qu'en début^a constituait déjà en soi un parti pris interprétatif significatif : conclure par elle tend en effet à drainer toute l'énergie musicale du concert autour d'elle, à la constituer comme clef rétroactive donnant le ton général, accordant ainsi les différentes œuvres à la dernière d'entre elles plutôt qu'à la première.

Comme conjointement l'interprétation de cette œuvre majorait sa dimension de cabaret^b – on connaît l'importance de la musique de cabaret dans la tradition de la musique allemande, singulièrement dans l'entre-deux-guerres –, le concert au total délivrait son principe d'unité en déployant une vision musicalement concevable de l'Allemagne de l'après-guerre tournée vers l'emballement des fêtes foraines et nourrie d'une nostalgie pour une grandeur passée rendue inaccessible par les risques de brutalité dont elle se sait porteuse.

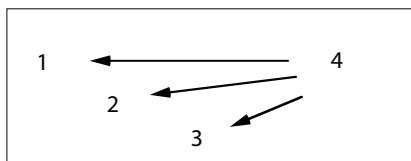
D'où une dynamique globale, transcendant la faiblesse interne de telle ou telle de ses composantes^c, et qui peut être diagrammatisée de deux

A. Une telle œuvre est suffisamment singulière pour qu'elle impose de commencer ou de finir par elle. Un concert, quelques mois plus tôt (septembre 1995, festival *Musica* de Strasbourg) avait pris le parti inverse de la jouer en début de programme.

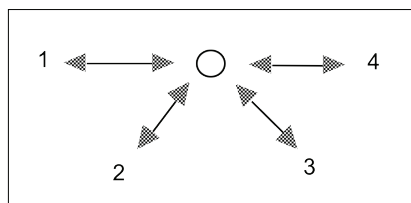
B. plutôt que cette sensation d'angoisse et de gravité, également très présente dans cette œuvre...

C. singulièrement ici celle de *Stille und Umkehr*.

façons différentes selon qu'on privilégie la manière dont le concert s'est éclairé de sa fin, en une dynamique rétroactive :



ou la manière dont chaque œuvre s'est indirectement rapportée à chaque autre par la médiation d'un signifiant commun *l'Allemagne de l'après-guerre* :



D'où que ce concert au total apparaît « réussi » en autorisant que l'auditeur de chaque opus devienne écouteur du concert comme tel.

Ce qu'on pourrait appeler *l'intension* du concert – celle qui se trouvait ici nommée « Allemagne postérieure à 1946 » – n'était pas de part en part « musicale » mais relevait d'un genre qu'on dira « impur » (souligné par l'intrusion en cours de concert du cinéma – « art impur », comme l'on sait depuis Bazin) ce qui ne fait qu'accuser ce point : c'est bien le musicien qui vient ici découper, dans le multiple des relations musicales rendues possibles par les différentes partitions, une unité particulière, qui vient matérialiser musicalement un des possibles structurellement composés et qui ouvre ainsi à une écoute musicienne qui simultanément enveloppe les œuvres (selon des rapports exogènes) et les nourrit (en introjectant ces rapports selon des interprétations propres à chacune).

Deuxième exemple

Il s'agit cette fois d'un récital pour piano placé sous le signe explicite de *l'Italie*.

« ITALIE »

1) Dallapiccola : *Quaderni Musicale di Annalibera*

2) Scarlatti : Cinq Sonates

3) M. Stroppa : *Miniature Estrose* (extraits)

par Pierre-Laurent Aymard (piano)
septembre 1995 (Festival Musica, Strasbourg)

Le programme était composé de deux œuvres contemporaines enchâssant une œuvre classique.

– *Quaderni Musicale di Annalibera* est une œuvre didactique, parfois plaisante, mais alourdie d'académisme.

– *Miniature Estrose* est joliment variée mais d'un esprit impressionniste tourné vers ses effets plutôt que concentré sur des enjeux musicaux propres^A.

Le concert s'est trouvé pivoter autour de son œuvre centrale – les sonates de Scarlatti – car les deux œuvres contemporaines se sont avérées éclairer le piano de Scarlatti, rendant son thématisme plus abstrait (comme si les thèmes étaient de purs objets sonores plutôt que des figures discursives), la neutralisation de son matériau sonnait ainsi étonnamment « contemporaine » (de la même manière, somme toute, qu'un regard, s'attachant à tel pan de couleurs dans le coin d'un tableau figuratif et y lisant un assemblage d'à-plats peut y déceler un potentiel d'abstraction). Grâce aux deux œuvres contemporaines qui l'encadraient, on entendait ce soir-là chez Scarlatti un travail du Timbre (au sens qu'à cette catégorie dans la musique par exemple d'un Ligeti)^B fait de motricité et d'énergie sonore.

Plus secondairement, et à rebours de cette rétroaction contemporain→classique, la motricité timbrale qui était entendue de Scarlatti se prolongeait dans l'œuvre de Stroppa, indiquant ainsi comment une ancienne idée pouvait être reprise et réactualisée dans un nouveau contexte.

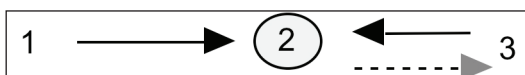
A. Il est vrai qu'il s'agissait ce soir-là d'une création partielle de l'œuvre...

B. Le mot *timbre* vient nommer, dans la musique contemporaine, une logique de synthèse sonore par fusion de nombreux éléments (notes, instruments, modes de jeux, etc.) rendus indiscernables dans un plus vaste agrégat.

Ainsi ce concert, apparemment placé sous le signe de l'Italie, devenait *un* concert à mesure non pas de son thème préétabli (comme dans notre précédent exemple de concert) mais d'un choix interprétatif retenu par le pianiste qui tressait une unité purement musicale de ces trois œuvres.

Ce faisant, ce concert attestait de l'intérêt de plonger une œuvre classique dans un contexte contemporain (voir notre deuxième thèse).

Le diagramme catégoriel de ce concert est ainsi le suivant :



On y discerne deux œuvres-cibles et chacune des trois œuvres y est une origine.

Troisième exemple

Terminons par un concert dirigé par Pierre Boulez, dont le programme (sans titre particulier) s'est avéré – comme il se doit avec ce musicien – savamment composé.

- 1) Berg : Trois pièces de la *Suite Lyrique*, pour orchestre à cordes
- 2) Webern : Concerto op. 24
- 3) Webern : Cinq pièces pour orchestre (op. 10)
- 4) Schoenberg : *Von heute auf morgen*

par l'EIC et le *Deutsche Kammerphilharmonie*, dir. Pierre Boulez
novembre 1995 (Théâtre du Châtelet, Paris)

Ce concert bénéficiait d'une unité *a priori* en raison de l'homogénéité stylistique des œuvres qui y étaient présentées (la seconde École de Vienne).

Il assumait de présenter les œuvres dans un certain désordre chronologique, prenant ainsi l'heureux contre-pied d'une compréhension historicisante de la musique du *xx^e* siècle.

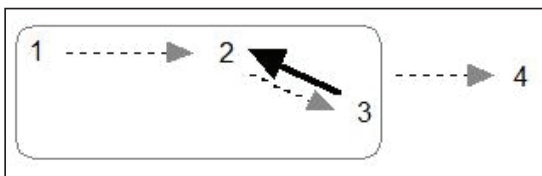
- Les pièces liminaires de Berg enflammaient l'attention.
- Le concerto ramenait ensuite l'auditeur à une ascèse du timbre pur, délivrant par exemple cette joie sans égale d'écouter moins une flûte que « La Flûte ».

– Le concert revenait ensuite chronologiquement en arrière avec des pièces de Webern composant des timbres collectifs fascinants d'aplomb.

– L'œuvre conclusive – comédie humaine mal enlevée et peu conforme au génie musical propre de Schoenberg – était plus décevante.

Au total, l'ensemble se tenait et les différentes parties rétroagissaient entre elles, à mesure de l'intérêt d'avoir entendu l'opus 10 de Webern après son opus 24. Le concert s'initiait ainsi de ce geste central remontant de l'opus 24 à l'opus 10, geste au demeurant spécifiquement musical (il n'était pas motivé par des commodités de plateau) et dont tout le crédit est à porter au musicien Boulez.

Le diagramme catégoriel du concert peut être alors vu ainsi :



Ce qui identifie en propre ce concert est donc la rétroaction de l'œuvre n° 3 sur l'œuvre n° 2, rétroaction qui projette les interactions entre œuvres de Berg et de Webern sur l'œuvre de Schoenberg.

4 – ÉCOUTE D'UN CONCERT ?

Nous venons de présenter trois concerts que nous considérons comme réussis lors même que, parmi la douzaine d'œuvres entendues, aucune n'a à proprement parler dispensé de moment-faveur (si bien que la distinction parmi elles entre œuvres et simples pièces puisse sembler compromise).

De quelle manière d'entendre la musique ces concerts sont-ils alors redevables ?

La situation particulière des sonates de Scarlatti dans le second concert peut ici nous guider.

Ces sonates ont été « éclairées » par les deux œuvres contemporaines qui les encadraient selon un fil conducteur qu'on a proposé d'appeler celui du Timbre : ces sonates se sont ainsi trouvées radiographiées selon un principe exogène (le Timbre contemporain) venu d'une autre époque de la musique.

Tout s'est donc passé comme si elles avaient été entendues selon une sorte d'*intension* exogène (oxymore!), par bien des points équivalente à l'*intension* endogène (pléonasme!) qu'une écoute peut dégager à partir d'un moment-faveur. Mieux : tout se passe comme si une œuvre – la troisième dans ce second concert – opérait comme moment-faveur pour le concert puisqu'elle délivrait, par sa dynamique interne propre, un principe d'évaluation auditive du concert dans sa globalité^A.

En ce cas, il nous serait possible de soutenir que notre diagramme catégoriel entreprendrait de fixer l'*inspect* même du concert.

Cette manière de voir reste cependant insatisfaisante : elle contrevient explicitement à notre quatrième thèse en concevant le concert comme analogon d'une œuvre musicale – une sorte de micro-Œuvre musical fait de 3 ou 4 opus.

Cette manière d'envisager les choses tend à oblitérer la spécificité de l'œuvre musicale, en particulier en matière d'unité de pensée, en faisant croire que {une œuvre + une œuvre} ferait encore une œuvre, et – symétriquement – qu'un bout d'œuvre serait toujours une œuvre. En vérité ce type de problématique tend à « naturaliser » l'œuvre musicale c'est-à-dire à considérer que sa caractéristique d'œuvre s'y attacherait comme une seconde nature (puisque la fragmentation d'un être naturel comme la réunion de deux êtres naturels conduit à des entités restant elles-mêmes naturelles^B).

D'où les questions : qu'en est-il d'une écoute au-delà d'une œuvre donnée ? qu'en est-il des limites d'une œuvre musicale *au titre de l'écoute* ? qu'est-ce qu'entendre un concert si ce ne saurait être l'addition de l'audition d'un opus, de l'appréhension d'un autre, de l'écoute d'un troisième, etc. ?

On pressent la difficulté de ces points, inhérente à la dimension *work in progress* de notre idéation.

Ouverture de l'œuvre

Il en va d'abord ici d'une ouverture fondamentale de l'œuvre musicale.

A. La compréhension de la dimension-Timbre s'imposait lorsqu'elle apparaissait créatrice à la fois d'une rétroaction chronologique (ici de l'œuvre contemporaine n° 1 sur l'œuvre classique n° 2) et d'une résonance prospective selon l'ordre même du concert (cette fois de l'œuvre classique n° 2 vers l'œuvre contemporaine n° 3).

B. On ne sort pas de la Nature par fragmentation ou assemblage...

L'œuvre musicale est essentiellement ouverte et le concert a pour vertu de nous éduquer à une telle conception de l'œuvre.

En effet l'œuvre – comme tout morceau de musique – est d'abord ouverte à l'infinité de ses exécutions possibles (l'examen minutieux de ce point sera l'objet de notre prochaine grande partie). Mais l'œuvre musicale redouble cette ouverture – qu'on dira *structurale* (elle procède de la structure même du monde-*Musique* que l'œuvre partage avec une simple pièce de musique) – d'une ouverture qu'on dira *subjective* ou d'*intension* (celle-ci singularise l'œuvre par rapport aux autres types de morceaux de musique) qui tient au fait que toute *intension* musicale se révèle quasiment interminable, ce qui constitue l'équivalent musical de ce point relevé tant par la philosophie que la psychanalyse : toute subjectivation effective inaugure un procès subjectif sans fin.

On dira, pour notre compte de musicien pensif, qu'une œuvre musicale est certes *finie*^A mais qu'elle n'est jamais totalement *achevée*.

À ce titre, l'écoute d'une œuvre n'est elle-même jamais parachevable, n'est donc jamais à proprement parler close. L'Idée musicienne d'une œuvre reste donc ouverte non seulement à de nouvelles interprétations mais également à de nouvelles « mises en perspective » c'est-à-dire très précisément à de nouveaux éclairages tels que la situation musicale de concert peut en offrir.

Post-écoute et sous-écoute

Au total, l'écoute d'un concert confronte le musicien à de nouvelles modalités de l'entendre : non pas exactement à un cinquième mode de l'entendre (après la perception, l'audition, l'appréhension et l'écoute) mais plutôt à ce que nous considérerons comme des variantes de l'écoute.

De même que nous avons dû différencier l'écoute d'une œuvre en distinguant des moments de *préécoute* et de *surécoute*, de même faut-il sans doute différencier l'écoute d'un concert en parlant ici de *sous-écoute* et de *post-écoute* :

– la *sous-écoute* désignerait le fait d'entendre une œuvre en la radiographiant selon une dimension musicale qui lui est extérieure car venue d'une autre œuvre (la dimension *Timbre*, dans le cas des sonates de Scarlatti) ;

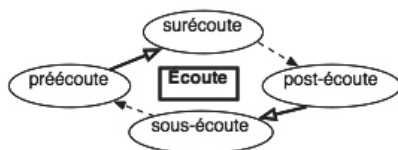
A. Mieux : elle se finit, elle décide de finir et assume donc le choix de son moment de fin...

– la *post-écoute* désignerait un type d'attention qui perdurait au-delà d'une œuvre et qui viendrait alors affecter une autre œuvre.

On voit que ces deux catégories désignent le même *entre-œuvres*, saisi comme *sous-écoute* du point de sa cible et comme *post-écoute* du point de sa source : la post-écoute d'une œuvre A génère une sous-écoute de l'œuvre B.

Dans le second concert, les œuvres de Donatoni et de Stroppa se prolongent selon une *post-écoute* dont la résonance enveloppe les sonates de Scarlatti; et cette résonance se trouve intérieurement saisie du point de ces sonates comme une *sous-écoute*.

Ce mode d'écoute qu'on pourrait dire interstitiel (*entre-œuvres*) relève de ce qu'on appellera *écoute d'une œuvre par une autre* puisqu'il s'y agit très exactement d'écouter une œuvre (dans notre exemple les sonates de Scarlatti) selon le point de vue d'une autre œuvre (dans notre exemple les deux œuvres contemporaines les précédant et les suivant).



Finalement, *sous-écoute* et *post-écoute* organisent des écoutes musicales venant fictionner des écoutes musicales, composent donc des écoutes ayant structure de fiction.

Et, comme l'on sait depuis Lacan^A, de telles structures de fiction constituent un moyen très puissant pour cerner la vérité de ce qu'écouter veut musicalement dire.



A. «La vérité ne progresse que d'une structure de fiction.» Séminaire XVIII – D'un discours qui ne serait pas du semblant; 19 mai 1971 (Seuil, 2006 ; p. 133).

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. The World, 19 avril 1893
2. *Art et philosophie* (Centre Georges Pompidou, 26 mars 1993)
3. *Essais choisis* (Seuil; 1950, 1999 ; p. 29)
4. *Écrits sur la musique*, 1876-1950 (p. 138, 45, 83)
5. *L'étrange défaite* (chapitre premier; p. 22)