

VI. LE MOMENT-FAVEUR

« *Admirable moment du temps, de la faveur
Où passe le regard absent et éternel.* » Pierre-Jean Jouve¹

Abordons notre rivage – une théorisation musicienne de l'écoute musicale – en son axe : le moment-faveur.

1 – THÈSE STRATÉGIQUE

« *Il y a dans toute trajectoire un passage à vide qui retient le cœur de battre et écartèle le temps.* » Julien Gracq²

L'ensemble de cette entreprise théorique pivote autour de la thèse suivante : pour qu'il y ait écoute musicale, il faut qu'il se passe quelque chose en cours d'œuvre, il faut que se produise un moment singulier – coupure inattendue et suspension gracieuse, « *admirable moment du temps, de la faveur* » – qu'on appellera *moment-faveur*.

Qu'est-ce qui singularise ce moment-faveur parmi les mille et un moments particuliers (à commencer ceux du début et de la fin) d'une œuvre ?

Un moment de vertige

Un trait subjectif essentiel va indexer pour l'auditeur la singularité de ce moment-faveur : il se présente pour lui comme *un moment de vertige*, comme un moment mixant intimement la conviction qu'il se passe ici (mieux : qu'il vient de se passer là) quelque chose d'essentiel et la sensation que ce quelque chose d'essentiel se donne (vient de se donner) sous la forme d'une ombre, d'un creux, d'une défaillance, d'un retrait, d'un déplacement, d'une soustraction plutôt que d'un choix ou d'une nouvelle orientation clairement appréhendable.

Le moment-faveur se présente sous l'apparence paradoxale du pressentiment d'une affirmation au lieu même d'une soustraction dévoilant un vide ou une défection jusque-là inaperçu. D'où ce symptôme du vertige quand le sol discursif que l'auditeur pouvait croire substantiellement garanti se dérobe

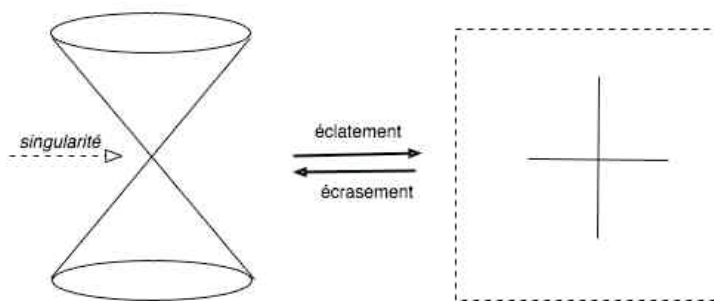
inopinément sous ses pas, lui suggérant ainsi que la subjectivation musicale à l'œuvre se joue légèrement à côté de ce qu'il pouvait jusqu'ici envisager.

2 – UNE SINGULARITÉ

Théorème d'Hironaka³

Hironaka^a a démontré en 1964 qu'une singularité d'un domaine^b *global* donné – disons une aspérité *locale* d'une surface ou d'une courbe globalement lisse – peut être comprise comme procédant d'un «écrasement» de deux *régions* (ou sous-domaines^c) transverses et, inversement, peut être décomposée («désingularisée») «par éclatement» en ces deux régions constituantes de la singularité.

Ainsi par exemple le point singulier d'un cône (son sommet) peut être vu, en première approximation^d, comme correspondant (par écrasement/éclatement) au croisement transverse de deux segments de courbes :



Cette idée mathématique nous incite à analyser toute singularité (phénoménalement appréhendée) comme procédant de l'écrasement en un point d'orientations incompatibles, à la comprendre donc, dans la situation *globale* où elle émerge, en discernant l'orthogonalité *régionale* sous-jacente qui rend compte de sa figure *locale* d'aspérité.

A. Heisuke Hironaka (1931).

B. La mathématique parle ici de «variété».

C. La mathématique parle de «sous-variétés».

D. On réexaminer la chose mathématique d'un peu plus près dans le Finale de ce livre (*Le musicien œuvrant* : § 3-4).

Un exemple politique

Par exemple, on dira que *Mai 68* constitue une singularité politique (« un événement ») car *liberté* et *égalité* – ces deux orientations politiquement transverses ^A – y ont été rendues momentanément indiscernables (par « écrasement » de l'une sur l'autre) en sorte qu'on peut légitimement soutenir de *Mai 68* aussi bien qu'il a constitué un grand moment de *liberté* (dont Cohn-Bendit, ce libéral devenu libéral, constitue alors un emblème recevable) ou qu'il a exemplairement affirmé ce qu'*égalité* veut politiquement dire (auquel cas on cherchera d'un tout autre côté son emblème).

Dans notre espace de pensée propre, notre moment-faveur constituera une singularité du temps musical à l'œuvre au sens où, en ce « point », désorientation (de la *préécoute*) et orientation nouvelle (*intension*) vont s'avérer momentanément indiscernables ; plus exactement : en ce point, l'orientation musicale qui constitue l'*intension* s'indique d'une aspérité qui maintient, un moment, cette orientation indiscernable de la désorientation antérieure.

Local, régional, global

De la même manière que la mathématique distingue une singularité, des sous-variétés et une variété globale, on différenciera, dans la suite de notre théorisation musicale, le statut *local* du moment-faveur (doté au demeurant, comme on le verra, d'une intériorité dynamique), les composantes *régionales* transverses qui s'y trouvent comprimées, et le caractère *global* de l'œuvre dont cette singularité fait pressentir l'*intension*.

Une singularité qui requiert ultérieurement une décision

Comme la mathématique nous l'enseigne clairement, l'indiscernabilité propre à la singularité ne vaut que localement ^B : en son « point ». En tout autre point – et donc, dans notre cas, immédiatement après le moment-faveur –, l'incompatibilité (qui se trouve au principe de la constitution locale de notre singularité) redevient discernable. Autant dire qu'une telle

A. On sait qu'elles partagent de longue date approches anglaise et française de la pensée politique. On sait aussi qu'elles distinguent les déclarations des droits de l'homme de 1789 (attachée avant tout à la liberté) et de 1793 (promouvant « le droit à l'égalité » comme premier droit), celle de 1795 – après Thermidor – redonnant la préséance à la liberté... Pour notre propre part, la supériorité, en dernière instance, de l'égalité sur la liberté nous semble tenir à ce point : l'égalité *libère* quand la liberté n'égale pas.

B. Mais elle a signification globale : la « crise » que la singularité matérialise caractérise le système dans son ensemble.

singularité préfigure la nécessité de décider (c'est en ce sens qu'elle inaugure l'écoute) puisqu'elle convoque à une sorte de carrefour implicite : elle annonce qu'il va falloir décider l'indécidable, discerner l'indiscernable, s'orienter dans l'inorientable.

Ainsi, dans notre exemple politique précédent, si l'on peut légitimement soutenir deux propositions politiques *a priori* contradictoires sur Mai 68, on ne saurait cependant s'attacher *a posteriori* qu'à l'une d'elles, l'indiscernabilité locale propre à l'événement ne pouvant valoir régionalement (disons : dès l'automne 1968) et moins encore globalement (quelques années plus tard...) : à ce titre, toute référence active à Mai 68 se réclamera nécessairement de la liberté ou de l'égalité... ^A

Pour notre processus d'écoute, le moment-faveur va donc opérer comme *point de subjectivation* ; il convoque l'auditeur de la préécoute en un carrefour : s'incorporer au procès subjectif que suggère le moment-faveur ou prolonger la désorientation antérieure propre à la préécoute musicienne. ^B

L'intensification d'une surécoute

Où l'on retrouve notre auditeur-Ulysse, requis désormais de choisir entre se confier à une orientation musicale encore mal définie et la sécurité d'une audition musicienne. La tension subjective est pour lui manifeste – on dira à ce titre que le moment-faveur est un moment de *surécoute* – s'il est vrai que l'*intension* musicale susceptible d'orienter l'écoute reste à ce moment clair-obscur : il est devenu clair qu'une *intension* à l'œuvre vient d'émerger mais son contenu propre demeure encore obscur.

En un tel moment-faveur, qui suggère une orientation musicale plutôt qu'il ne l'expose, Ulysse se retrouve donc convoqué à un pari. D'où pour lui cette sensation de vertige, en un point où l'existence d'une *intension*

A. Deux précisions. 1) Comme on s'en doute, les conceptions respectives de la liberté et de l'égalité ne seront pas exactement les mêmes pour les partisans privilégiés de l'une ou de l'autre. 2) Étienne Balibar, avec son concept *philosophique* d'*égaliberté*, semble vouloir contourner l'incompatibilité *politique* au principe même de l'événement *Mai 68*. Mais il est vrai que philosophie et politique constituent deux modes de pensée différents et que la singularité de *Mai 68* relève de la politique (le concept philosophique d'*égaliberté* ne constitue pas une catégorie politique).

B. Techniquement reformulé dans un vocabulaire lacanien : la singularité du moment-faveur indiscerne la figure objectivable du point de capiton et la figure, plus mobile, de la coupure-interprétation. Le moment-faveur est ainsi l'indiscernement local et temporaire d'un capitonage de l'oreille à l'*intension* et d'un pari engagé sur ce même point de capiton...

musicale s'indique d'un vide – d'une interruption dans l'ordre auditif humain, trop humain – plutôt que d'un plein.

Franchir ce vertige est la condition pour que notre auditeur se transforme en écouteur, s'incorpore au cours de l'œuvre du point d'une *intension* qu'il pourra maintenant suivre à la trace (nous verrons dans un prochain chapitre ce que ceci veut précisément dire).

Un moment qui partage

L'irruption subjective d'une telle sensation de vertige se révèle ainsi apte à partager le temps de l'écoute entre un *avant* (préécoute) et un *après* (écoute proprement dite).



Donnons de tout ceci un certain nombre d'exemples.

Nous rassemblerons en fin de chapitre un bouquet de moments-faveur relatifs à une quinzaine d'œuvres prélevées entre les XVII^e et XXI^e siècles. En nous cantonnant ici à la technicité musicale minimalement requise pour expliciter leurs enjeux, exposons, dans la langue de tout un chacun, les tours et détours de la musique à l'œuvre dans six de ces moments-faveur.

3 – PREMIER EXEMPLE DE MOMENT-FAVEUR : MOZART⁴

Mozart : premier mouvement de la 40^e symphonie

Tout le monde connaît l'entame de cette symphonie – la gaité de son premier thème sert de sonnerie à bien des portables :



Ce thème, prolongé d'un second thème également enjoué, imprime une continuité sereine et tranquille à toute l'exposition.

Quelle surprise attend donc l'auditeur au début du développement quand le *sol* harmonique se dérobe d'un coup sous les pas de ce premier

thème pour l'entraîner dans une cascade de modulations qui ne retrouvera de solide socle tonal qu'au seuil de la réexposition !



La grande glissade tonale, qui contraste si fort avec la stabilité harmonique de l'exposition, est amorcée (mes. 102) par un simple retrait de la fondamentale d'un accord de *sol* majeur, l'incertitude tonale qui en découle se trouvant immédiatement exploitée et amplifiée, comme si une infime déchirure du tissu harmonique suffisait à défaire toute la continuité antérieure. Ainsi le retrait minime d'une seule note (la fondamentale) ouvre une brèche que tout le développement n'aura de cesse d'abord de contenir puis d'interrompre pour enfin entreprendre de remonter péniblement la pente harmonique ainsi dévalée à grande vitesse.

Le moment-faveur proprement dit

Le moment-faveur, dans sa version la plus stricte, se situe mesures 102-104 mais il prolonge ses effets de glissade pendant de nombreuses mesures s'il est vrai qu'on peut analyser ce qui suit comme des répliques du premier effondrement.



En quoi est-il bien moment-faveur et pas seulement détail étonnant ou épisode original? À quoi tient son identité de moment-faveur c'est-à-dire son statut de singularité pour l'écoute?

Un avant et un après

D'abord ce moment découpe clairement un avant – la préécoute de l'exposition – et un après : le développement qui suit est entièrement commandé par les effets en vagues de cette infime déchirure. Il ne s'agit donc pas d'un détail sans portée hors de son moment d'exposition : il est patent que ces trois mesures ont une portée non seulement régionale mais globale.

Un détail technique suffirait à en attester : l'infime déchirure consiste à moduler de *sol* mineur (tonalité générale du mouvement) à *fa* # mineur soit de décrocher vers une tonalité faussement proche (un demi-ton plus bas) mais en vérité harmoniquement très éloignée. Qui plus est ce petit décrochage d'une seconde mineure descendante ne fait qu'amplifier, sur le plan des tonalités, l'intervalle mélodique qui se trouve au principe du premier thème (*mi* bémol-*ré*) ce qui lui confère ainsi une fonction proprement thématique.

Bref, cette petite faille apparaît de grande portée, tant parce qu'en transposant sur un plan harmonique un petit intervalle mélodique, elle creuse une large brèche tonale (les lois mélodiques et harmoniques divergent quant à la distinction du proche et du lointain), que parce que, ce faisant, elle révèle une portée jusque-là inaperçue de notre premier thème : les mêmes intervalles, qui soutiennent une mélodie sautillante et guillerette, suscitent de vastes déchirures entre tonalités.

Traits caractéristiques

Au total, notre moment-faveur a plusieurs caractéristiques notables.

– Il est d'abord précisément situable, ancré dans la partition; il s'arrime à des opérations musicales précises; il est matérialisé dans l'écriture. Il ne relève donc pas de la relativité d'une sensibilité auditive. Il est absolument là ^A, dessiné dans la partition et n'attendant plus qu'une interprétation pour vivre.

A. Remarque d'ordre philosophique. Que l'absolu soit toujours relatif à une situation, à un contexte (ici à une partition donnée) ne rature nullement qu'il s'agit bien là d'un absolu

— Sa puissance sensible de moment-faveur s'avère étroitement dépendante de cette interprétation musicale : une interprétation pourra tenter ici d'effacer la sensation de vertige en lissant la singularité sous une tonalité uniformément guillerette quand une autre, musicalement plus intelligente, rehaussera la surprise d'un amincissement inattendu dans l'épaisseur harmonique (disparition de la fondamentale mesure 102) pour mieux faire ressentir la dislocation générale qui en découle. Si la structure (en particulier thématique) du moment-faveur est suffisamment établie pour qu'elle soit perceptible par toute oreille attentive, cependant son effet sensible comme moment de vertige restera dépendant de son interprétation musicale.

— Notre moment-faveur a des frontières, précises en son début, plus ouvertes sur son versant de droite (vers son devenir donc), ce qui rend compte du fait que notre moment contraste nettement avec ce qui le précède mais introduit moins clairement la nouvelle orientation discursive.

— Notre moment-faveur est à la fois bref (trois mesures ici, dans sa version la plus ramassée) et cependant doté d'une dynamique intérieure : il se passe quelque chose *en cours* de moment-faveur (ici la modulation inattendue de *sol* mineur à *fa* # mineur). S'il se passe donc bien quelque chose dans l'œuvre avec le moment-faveur (thèse stratégique), c'est aussi parce qu'il se passe quelque chose *en cours* de moment-faveur.

— La figure de singularité (au sens d'Hironaka) de notre moment-faveur tient au fait que s'y affirme à la fois une stabilité thématique ^A et une instabilité discursive (une mutation du climat général : d'un coup la sérénité antérieure se voile d'inquiétude et d'angoisse). Cette indécision, propre à toute singularité en son moment même d'apparition, s'atteste ici du fait suivant : on peut, il est vrai, jouer ces trois mesures aussi bien d'une manière enjouée (prolongeant le climat antérieur) que d'une manière plus angoissée, qui présage ainsi mieux des instabilités tonales à venir. Si la seconde orientation interprétative est à conseiller puisqu'elle seule rend musicalement raison de la singularité comme telle, la première cependant reste localement recevable.

— Au total que révèle notre moment-faveur ? Il révèle somme toute ceci, bien connu de ceux qui pratiquent la musique de Mozart : par-delà le cliché

— nul relativisme donc — : qu'il n'y ait pas d'Absolu des absolus n'entraîne nullement qu'il n'y ait pas d'absolus, tout de même qu'il y a bien des vérités lors même qu'il n'y a pas de Vérité des vérités.

A. La modulation est thématique puisqu'elle transpose entre tonalités (et amplifie donc) un rapport (de seconde mineure descendante) mélodiquement exposé entre hauteurs.

sur « la grâce de Mozart », il y est surtout question de drame ^A, et le poids dramatique donné dans sa musique à la plus petite déchirure tonale qui soit ^B résonne dans toutes les oreilles de musiciens. Ainsi notre moment-faveur met à l'ordre du jour de notre symphonie l'intension mozartienne par excellence : « *Ne vous fiez pas à l'apparence tranquille d'un cours assuré des jours ordinaires – le plus minime grain de sable suffit à dérégler cette sérénité de surface et à révéler sur quel abîme infondé ces continuités apparentes reposent – et adressez votre cri d'angoisse au dieu indéchiffrable!* » D'où que la suite de la symphonie puisse – doive – désormais s'entendre en suivant un tout autre fil d'écoute que précédemment : non plus la grâce entendue comme sentimentalité gracieuse mais la Grâce entendue, selon les mots de Kierkegaard et de Bernanos, comme ce qui frappe, et – qui plus est – frappe dans le dos!

4 – DES MOMENTS-FAVEUR NON MUSICAUX

La sensation d'un moment de vertige où désorientation et orientation nouvelle se révèlent indiscernables – moment ainsi rendu apte à faire césure temporelle entre un avant et un après – n'est pas l'exclusivité de la musique.

On en trouve trace dans d'autres arts comme on peut d'ailleurs en trouver trace dans des processus subjectifs d'une tout autre nature : par exemple dans l'appropriation personnelle d'une démonstration mathématique, mais aussi dans un processus amoureux.

Théâtre

On en trouve trace dans le théâtre, par exemple sous la plume d'Hölderlin, dans ses « *Remarques sur les traductions de Sophocle* » ⁵ :

« Le moment le plus risqué dans le cours d'un jour ou d'une œuvre d'art, c'est quand l'esprit du temps et de la nature, ce qui est céleste, ce qui saisit l'homme et l'objet de son intérêt se dressent face à face, au comble du farouche, parce que l'objet sensible ne va qu'à mi-chemin, tandis que l'esprit s'éveille au comble de sa puissance là où prend feu la seconde moitié. C'est dans ce moment que l'homme doit le plus fermement tenir bon; c'est là aussi qu'il se dresse, ouvert à fond, et prend son contour à lui. »

A. Rappelons que pour Charles Rosen, « le style classique » – celui qui conjoint les musiques de Haydn, Mozart et Beethoven – est un style éminemment dramatique.

B. Passage du majeur au mineur par simple glissement d'un *mi* à un *mi* bémol dans un accord de *do* majeur (soit la *blue note*...).

Hölderlin évoque alors « *la manière dont, en plein centre, le temps vire* »⁶ ajoutant : « *Le temps est toujours mieux calculable quand il est compté dans le déchirement, parce qu'alors le cœur compatit mieux à la marche du temps à laquelle il se plie, et comprend ainsi le simple cours des heures sans que l'entendement conclue du présent à l'avenir.* »

Cette césure, tournant de l'œuvre, « moment infini » qui fait apparaître le Divin (autant dire pour nous la musique), ce suspens incalculable dans tout calcul, ce moment qui saisit en un face à face farouche, qui enflamme la seconde moitié de l'œuvre, qui compte le temps dans le déchirement et non plus dans l'enchaînement chronologique du présent vers l'avenir, cette manière pour le temps de virer en plein centre, c'est assez exactement notre *moment-faveur*.

Cinéma

Dans le cinéma – autre art temporel – les sensations de moment-faveur abondent.

Pour n'en donner qu'une indication, toute personnelle, les moments cinématographiques où une musique de film jusque-là invisible vient par surprise adhérer à une musique directement jouée à l'écran^A opèrent souvent comme moment-faveur. Par exemple le lied « *Schwesterlein* »⁷ de Brahms dans *Libelei* (de Max Ophüls), ou le chœur des fidèles protestants chantant *Jonas* dans *Moby Dick* (de John Huston), ou la chanson « *Déjà...* » dans *Muriel* (d'Alain Resnais)...

Cas particulier, moins saisissant : quand les personnages représentés à l'écran se mettent à écouter la même musique qu'écoute le spectateur. Voir par exemple le spectaculaire « Écoutez ! » de Paulette Godard à la fin du *Spectateur* pointant l'oreille vers la musique wagnérienne (*Lohengrin*) comme espoir contre les nazis...

En ces moments, la convention de la musique de film vient en un instant à défaillir, révélant cet intervalle vide entre images et bande-son qu'elle s'attache à combler imaginativement et rappelant ainsi le spectateur à ses tâches propres de synthèse.

A. Moment qu'on nomme techniquement celui d'une musique *diégétique*...

Littérature

La lecture littéraire fournit également de telles configurations de moments apparentés à nos moments-faveur. Voici par exemple ce que nous en dit Roland Barthes⁸ :

Ces épisodes, je les recevais (je ne trouve pas d'autre expression) comme des « moments de vérité ». Le « moment de vérité » n'a rien à voir avec le réalisme. L'œuvre émeut, vit, germe, à travers une espèce de « délabrement » qui ne laisse debout que certains moments, lesquels en sont à proprement parler les sommets, la lecture vivante, concernée, ne suivant en quelque sorte qu'une ligne de crête : les moments de vérité sont comme les points de plus-value de l'anecdote.

Remarquons que de tels moments ne sont pas les attaques de romans (quelle que soit leur vigueur : « *C'était à Mégara...* »), ni les chutes des pièces de théâtre (celles que Vitez aimait disposer en contrepoint des incipits romanesques : « ... *Délivrance aux âmes captives!* »), mais tiennent à des épisodes en plein texte où la lecture d'un coup accroche, s'arrête et se suspend, brisant temporairement la continuité narrative au profit d'une sidération pour la chose littéraire même.

Dans l'existence

Plus généralement, de tels moments semblent constitutifs de toute existence subjective. Qu'il suffise par exemple de rappeler ici la notion d'épiphanie chez James Joyce et en un sens celle de *cristallisation* chez Stendhal^{A...}

A. « J'entends par cristallisation une certaine fièvre d'imagination, laquelle rend méconnaissable un objet le plus souvent assez ordinaire, et en fait un être à part. » « L'effet que produit sur ce jeune homme la noblesse de vos traits est semblable à celui que la cristallisation a produit sur la petite branche de charmille que vous tenez et qui vous semble si jolie. Dépouillée de ses feuilles par l'hiver, assurément elle n'était rien moins qu'éblouissante. La cristallisation du sel a recouvert les branches noirâtres de ce rameau avec des diamants si brillants et en si grand nombre que l'on ne peut plus voir qu'à un petit nombre de places ses branches telles qu'elles sont. » Restons cependant attentifs au fait que la cristallisation chez Stendhal désigne moins le moment de naissance d'un amour que le processus qui le suit. Il y a en fait chez lui deux cristallisations : la première qui suit sans délai la naissance de l'amour, et la seconde qui, après la déprise d'un doute, vient le réactiver...

5 – DEUXIÈME EXEMPLE : SCHOENBERG⁹

Schoenberg : *Farben* (op. 16, n° 3)

Il s'agit ici du moment qui conclut le (très bref) développement de la troisième pièce pour orchestre de l'opus 16 (1913).

Un enjeu : de nouvelles fonctions du timbre

Cette pièce est fameuse pour la *Klangfarbenmelodie* (« mélodie de timbre ») qui l'entame ^A. Il apparaît ainsi clairement, dès les premières mesures de l'œuvre, que son enjeu cardinal tient à une nouvelle manière de composer la musique, manière où les timbres instrumentaux ne seront plus cantonnés à une fonction d'habillage ou de coloration d'un discours mélodico-harmonique préexistant (celui que les particellas ou réduction pour piano inscrivent) mais occuperont une fonction aussi centrale que celle jusque-là dévolue aux hauteurs et aux durées par les antiques notes de musique.

La sensation d'un point de fuite orchestral

D'où le chatolement incessamment renouvelé de couleurs instrumentales qui ne servent plus à identifier des zones préalablement délimitées par des lignes mélodiques ou harmoniques mais qui, tout au contraire, délimitent par des à-plats leurs frontières respectives.

Tout ceci s'opère grâce à un très vaste orchestre traité moins en grandes masses instrumentales qu'en petites formations de chambre soigneusement délimitées, aptes précisément à dessiner ce nouveau type de « mélodie de timbres » dont Schoenberg avait théorisé le principe dès 1904 à la fin de son *Traité d'harmonie*.

Le propre du moment-faveur va être de précipiter l'alternance (jusque-là tranquille) des petites formations de chambre selon l'apparence sensible d'un bref tournoiement (mesures 245-249), d'une sorte de chuintement orchestral se perdant dans le grave et parachevant le développement, juste avant que la réexposition vienne restaurer la clarté de la *Klangfarbenmelodie* initiale.

A. Pour plus de détail, je renverrai à l'analyse détaillée de cette pièce présentée dans mon livre : *La singularité Schoenberg* (Ircam, Paris, 1998 ; pp. 71-100).

VI. LE MOMENT-FAVEUR

Un orchestre de chambre devenant quelconque

Le point tout à fait remarquable qui se trouve au principe de la singularité de ce moment ^A est le suivant : la partition structure son effet selon le principe d'une combinatoire serrée et précipitée de onze quatuors instrumentaux différents ^B, prélevés dans la grande formation orchestrale si bien que la sensation de chuintement perceptible en ce moment ^C correspond au tracé dans la partition d'une sorte de diagonale dans l'effectif complet du

A. Rappelons : singularité n'est pas particularité! Il y a de nombreux moments particuliers dans tout morceau de musique. Comme la mathématique nous l'a indiqué, la singularité du moment-faveur relève quant à elle d'une tout autre dialectique que celle du général et du particulier...

B. Jouant les quatre voix supérieures du choral à cinq voix qui traverse toute l'œuvre (la cinquième voix – grave – restant régie par d'autres principes).

C. S'il est adéquatement interprété! Où l'on retrouve l'importance toute particulière de l'interprétation à propos du moment-faveur...

vaste orchestre. On dira que l'œuvre extrait ici un orchestre de chambre (quatuor) devenant générique à mesure de sa mutation incessante et précipitée d'une formule à une autre (parmi les onze sélectionnées).

[illegible]

Un oxymore musical

Cette idée d'une formation de chambre – d'une spécification donc, d'une particularisation selon une couleur instrumentale identifiable devenant générique – quelconque donc – est précisément ce qui constitue notre moment en singularité puisque cela revient à comprimer en un point deux déterminations contradictoires : celle de particularité et celle de quelconque. Disons que ce moment, en rendant générique les orchestres de chambre qu'il fait rapidement alterner, expose ce qu'on ne peut plus nommer que d'un oxymore (nom adéquat pour toute singularité) : une *spécificité quelconque*!

Autant dire qu'écouter *Farben* du point de ce moment-faveur rature le cliché habituellement énoncé sur cette pièce (Schoenberg entreprendrait d'y étendre aux timbres son orientation constructiviste de pensée), non pas exactement que ceci soit en tant que tel faux, mais que ceci n'est qu'un *mi*-dire, qu'un très maigre peu-dire puisque l'œuvre s'attache plus encore à diagonaliser cette construction, donc à la transcender par ses propres moyens immanents.

Une intension qui déborde l'opus

Comme on l'a vu, il est de l'essence du moment-faveur de matérialiser de telles configurations indécidables, qui nécessite alors d'autant plus, dans la suite, d'être décidées.

Il faut, je crois, saisir ce moment-faveur de *Farben* dans sa portée générale pour tout l'Œuvre de Schoenberg et pas uniquement pour ce seul opus : à le limiter à la troisième pièce de l'opus 16, ce moment ne semble en effet conduire qu'à la réitération de la *Klangfarbenmelodie* (voir la réexposition qui suit mesures 250 et suivantes). En vérité, en matière d'*intension* musicale, ce moment-faveur a une portée bien plus vaste et il autorise d'orienter l'écoute d'autres opus du même Œuvre schoenbergien. Comme on y reviendra dans un chapitre ultérieur à propos du concert de musique, il n'est en effet d'intelligence musicale d'une œuvre selon son *intension* que d'une œuvre saisie dans un projet plus vaste : de même qu'il n'est d'intelligence musicale d'un moment-faveur que saisi en son contexte d'une *intension* à l'œuvre dans un opus donné, de même il n'est d'intelligence musicale de cet opus que saisi en son contexte d'une *intension* à l'œuvre cette fois dans un grand Œuvre faisant dialoguer et résonner différents opus.

6 – DIVERS TYPES DE MOMENTS MUSICAUX

La littérature sur la musique, qu'elle soit d'origine musicienne ou littéraire, ne manque pas de rehausser les spécificités de tel ou tel moment musical, sans bien sûr recourir pour autant à nos propres distinctions.

Parcourons un petit florilège de ces considérations en sorte d'identifier nos moments-faveur parmi les moments musicaux que cette littérature relève.

Schumann

Les écrits de Robert Schumann regorgent de remarques nous incitant à distinguer différents types de moments musicaux.

On repèrera ainsi

— des moments qu'on dira extatiques :

« Tous ces mots ne rendent pas l'impression que cette musique fait d'ensemble, et surtout dans certains endroits qui semblent retentir du haut des nuages, et où un frisson parcourt tout votre être. »¹⁰

– des moments tout simplement remarquables :

« On ne trouve de ces passages crispants que par exception »¹¹

– des moments essentiels :

« Les moments capitaux de l'action sont déjà tous dans la première partie de l'oratorio Paulus. »¹²

– enfin, ce qui semble le mieux correspondre à notre catégorie de moment-faveur :

« Dans la Symphonie Fantastique de Berlioz, nous arrivons à un endroit éclairé d'une lumière étrange... À partir de là... Maintenant, les traces deviennent plus difficiles à suivre, plus mystérieuses... »¹³

« À travers les harmonies, on distinguait, en pénétrant, des mélodies aux larges sons, et seulement au milieu surgit à un moment donné, à côté du chant principal, une voix de ténor... »¹⁴

Berlioz

De même on pourra distinguer chez Berlioz ¹⁵

– un morceau choisi ^A :

Combien il y a d'individus qui aient remarqué [dans le Freyschütz de Weber] la phrase dont le souvenir seul vient de vous émouvoir, et que je suis sûr d'avoir devinée : le solo de clarinette sur le trémolo, dans l'ouverture, n'est-ce pas ? – Oui, oui, chut ! – Eh bien ! citez à qui vous voudrez cette mélodie sublime, et vous verrez que, sur cent mille personnes qui ont entendu le Freyschütz, il n'y en a peut-être pas dix qui l'aient seulement remarquée.¹⁶

– un beau passage ^B :

Quelques-unes des modulations excentriques de Spontini sont [...] des éclairs de génie. Je dois mettre en première ligne, parmi celles-là, le brusque passage du ton de mi bémol à celui de ré bémol, dans le chœur des soldats de Cortez. [...] À ce revirement inattendu de la tonalité, l'auditeur est impressionné tout d'un coup

A. Ce morceau choisi n'est pas un moment-faveur car la phrase mélodique y est détachée du contexte et ne rejaillit guère sur ce qui suit. Elle est enchâssée plutôt qu'elle ne dynamise l'ensemble. Qui plus est, elle constitue un détail perceptible seulement pour les initiés...

B. Ce beau passage ne constitue pas non plus un moment-faveur car il n'a ni valeur contextuelle, ni répercussion sur la suite de l'œuvre. Il n'opère pas comme moment éclairant la globalité de l'œuvre mais comme lumière locale, close sur elle-même...

de telle sorte que son imagination franchit d'un bond un espace immense, qu'elle vole, pour ainsi dire, d'un hémisphère à l'autre et qu'oubliant le Mexique, elle suit en Espagne la pensée des soldats révoltés. Citons encore celle qu'on remarque dans le trio des prisonniers du même opéra où [...] les voix passent de sol mineur en la bémol majeur; et l'étonnante exclamation du grand prêtre dans la Vestale, où la voix tombe brusquement de la tonalité de ré bémol majeur à celle d'ut majeur.¹⁷

— un réel moment-faveur :

*[Dans la Vestale de Spontini] il y a des idées qui ne peuvent s'apercevoir qu'à la représentation; il en est une, entre autres, d'une beauté rare au second acte. La voici : Dans l'air de Julia : Impitoyables dieux! air dans le mode mineur et plein d'une agitation désespérée, se trouve une phrase navrante d'abandon et de douloureuse tendresse : Que le bienfait de sa présence enchante un seul moment ces lieux. Après la fin de l'air et ces mots de récitatif : Viens, mortel adoré, je te donne ma vie, pendant que Julia va au fond du théâtre pour ouvrir à Licinius, l'orchestre reprend un fragment de l'air précédent où les accents du trouble passionné de la Vestale dominent encore; mais au moment même où la porte s'ouvre en donnant passage aux rayons amis de l'astre des nuits, un pianissimo subit ramène dans l'orchestre, un peu ornée par les instruments à vents, la phrase que le bienfait de sa présence; il semble aussitôt qu'une délicieuse atmosphère se répande dans le temple, c'est un parfum d'amour qui s'exhale, c'est la fleur de la vie qui s'épanouit, c'est le ciel qui s'ouvre, et l'on conçoit que l'amante de Licinius, découragée de sa lutte contre son cœur, vienne en chancelant s'affaïsser au pied de l'autel, prête à donner sa vie pour un instant d'ivresse. Je n'ai jamais pu voir représenter cette scène sans en être ému jusqu'au vertige. À partir de ce morceau, cependant, l'intérêt musical et l'intérêt dramatique vont sans cesse grandissant; et l'on pourrait presque dire que, dans son ensemble, le second acte de la Vestale n'est qu'un crescendo gigantesque, dont le forte éclate à la scène finale du voile seulement.*¹⁸

Il est patent qu'il s'agit bien ici d'un réel moment-faveur :

— Il y a d'abord le jeu d'une interprétation, d'un concert vivant qui autorise la surprise, constitutive du moment-faveur.

— Ensuite cette surprise procède d'un retrait subit (pianissimo), non d'un bel air ou d'une jolie mélodie. D'où que Berlioz l'indexe à un instant d'ivresse et à un moment explicite de vertige.

— Enfin ce moment a une portée globale : il inaugure un intérêt musical grandissant.

Mahler

On trouvera, dans les rares indications laissées par Gustav Mahler¹⁹, quelques notations permettant de distinguer un moment remarquable ^A :

« Une transition de ma Première symphonie m'a donné bien du fil à retordre. Encore et encore, après de brefs éclairs de lumière, la musique retombait dans le plus profond désespoir; il fallait que j'atteigne une victoire triomphale et durable; comme je l'ai compris après de vains et longs tâtonnements, je devais pour cela moduler un ton entier au-dessus (de do majeur à ré majeur, le ton principal du mouvement). Cela aurait pu être arrangé à très bon marché par une modulation chromatique de do à do dièse, puis à ré. Mais tout le monde aurait compris que ré était l'étape suivante. Mon accord de ré majeur devait sonner comme s'il était tombé du ciel, comme s'il venait d'un autre monde. C'est alors que j'ai trouvé ma transition, par la moins conventionnelle et la plus audacieuse des modulations, que pendant longtemps je n'ai pas voulu comprendre et à laquelle je me suis finalement rendu à contrecœur. Et s'il y a quelque chose de grand dans toute la symphonie, c'est ce passage qui, je peux vraiment le dire, n'a pas encore son équivalent. »²⁰

d'un moment-faveur éventuel ^B :

« C'est seulement dans deux passages [de la Pastorale] que perce le sentiment subjectif de Beethoven, son individualité; partout ailleurs, la Nature parle seule. Il y a deux mesures dans le deuxième mouvement et quatre dans le dernier : c'est là que l'émotion passionnée de son être intime déborde. L'ensemble doit tendre vers ces passages personnels, comme on pourrait les appeler. »²¹

Debussy

On trouvera aussi chez Debussy²² un exemple, je crois, de moment-faveur :

L'agencement sonore de cette ouverture du Freischütz de Weber est stupéfiant et le retour du ton d'ut majeur (ton initial) est une de ces émotions que l'on retrouve aussi violentes, aussi nouvelles.²³

A. La modulation est ici présentée comme moment-charnière, moment formel éventuellement susceptible, dans certaines interprétations, d'opérer comme moment-faveur...

B. Il ne s'agit plus ici d'un moment architectonique mais d'une ouverture vers ce qu'il nomme un « sentiment subjectif ». D'où ce qu'il appelle un « passage personnel » en capacité de polariser l'écoute sur tout le mouvement...

Boucourechliev

Les écrits d'André Boucourechliev attirent l'attention sur les moments-faveur de chacun :

*Tel fragment préféré, tel thème et rythme de Chopin (de Schubert, de Beethoven, de Mahler), ceux qui émergent, repérables dans les écoutes antérieures, vivent en l'auditeur, parfois des années durant, en une région de mémoire et d'oubli, comme autant d'états ultimes de cet obscur labeur. La nouvelle écoute brusquement les appelle, les réveille, et ils surgissent, là, tels qu'ils sont devenus...*²⁴

comme sur ceux qui lui sont les plus chers :

*[Dans le deuxième mouvement du Premier concerto pour piano de Chopin] le discours se fait de plus en plus chromatique, s'éloigne de tout sentiment tonal. Le point culminant de cette lévitation est un passage stupéfiant de sonorité extraterrestre, inconnue jusque-là. Ce qui suit immédiatement relève de la pure sensualité. Ce n'est presque rien, en apparence – ce n'est qu'un chromatisme descendant doucement accompagné par l'orchestre. D'où tire-t-il son pouvoir obsédant ? Puis tout s'apaise.*²⁵

*Dans la Quatrième Ballade, en fa mineur, op. 52 [de Chopin] soudain une brusque rupture, en accords arrachés puis tenus – encore un souvenir de choral*²⁶?

Il convient cependant de clairement distinguer le moment-faveur de toute « petite phrase »^A dont la délectation isolée s'oppose au vertige contextualisé de notre moment. Par exemple :

*[Dans l'Héroïque] On avance... jusqu'au relais de volupté, jusqu'à la « petite phrase », ce troisième thème plein de tendresse.*²⁷



Parcourons maintenant d'autres écrits, en provenance cette fois d'écrivains ou de philosophes.

Thomas Mann

Dans *Docteur Faustus*²⁸, Thomas Mann nous décrit ainsi le musicien Kretzschmar présentant l'*adagio molto semplice e cantabile* de l'opus 111

A. « Il avait distingué nettement une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores. Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières, dont il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre, dont il sentait que rien autre qu'elle ne pourrait les lui faire connaître, et il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu. » (Un amour de Swann).

(Beethoven) et insistant à l'évidence sur le caractère de moment-faveur de cet extrait :

« Veuillez écouter avec attention ce qui se passe ici... » On avait une peine extraordinaire à suivre en même temps ses hurlements et la musique très compliquée à laquelle il les mêlait. Nous nous y appliquions, penchés en avant, les mains entre les genoux, les yeux fixés tour à tour sur ses doigts et sur sa bouche. La caractéristique du mouvement consiste dans la grande distance entre la basse et le chant, la main droite et la gauche; vient un instant, une situation extrême, où le pauvre motif semble planer solitaire et abandonné au-dessus d'un abîme vertigineux et béant, – instant terrifiant et auguste que suit aussitôt son craintif recroquevillement, comme un effarement terrifié que pareil sort lui ait pu échoir. Mais il lui arrive encore beaucoup d'aventures avant de prendre fin. Cependant qu'il s'achève, intervient un événement complètement inattendu et émouvant dans sa douceur et sa bonté, après tant de fureur concentrée, de persistance, d'acharnement et d'égarement sublimes. À l'instant où le motif très éprouvé prend congé et devient un adieu, un cri et un signe d'adieu, avec ce ré-sol, sol, un léger changement se produit, une petite extension mélodique. Après un ut initial, il s'augmente d'un ut dièse devant le ré, en sorte que maintenant il ne se scande plus comme « bleu – de ciel » ou « pré – fleuri », mais comme « ô – doux bleu du ciel » ou « gen – til pré fleuri », « a – dieu pour toujours ». Et cette adjonction de l'ut dièse est la chose la plus touchante, la plus consolante, la plus mélancolique apaisante du monde. C'est comme une caresse douloureuse et tendre sur les cheveux, sur la joue, un suprême et profond regard dans les yeux, pour la dernière fois.²⁹

Hermann Hesse

Dans ses souvenirs³⁰, Hermann Hesse nous livre, en date du 23 mai 1898³¹, un détail de son écoute qui concorde avec notre notion de moment-faveur :

Le passage essentiel du scherzo [en si mineur, op. 20 de Chopin] fut excellemment joué. Je veux parler de la conclusion du sostenuto. L'intervention soudaine, surprenante, aiguë de la dissonance ne venait pas comme une fantaisie gratuite, elle faisait partie organique du tout – ce n'est que depuis cette exécution que je comprends bien ce scherzo.

Pierre-Jean Jouve

Mais l'écrivain qui rend le mieux littérairement compte de ce qu'écouter la musique veut dire est certainement Pierre-Jean Jouve. Nous consacrerons d'ailleurs, en fin de cette première partie, un chapitre entier à son écoute de

Wozzeck tant l'intellectualité poétique de cette écoute rejoint la catégorisation à laquelle nous nous attachons.

C'est d'ailleurs à Jouve que nous nous sommes déjà référés pour nommer *moment-faveur* le moment stratégique où il arrive quelque chose à l'écoute musicale.

Donnons quelques exemples de l'acuité toute particulière de son écoute.

Jouve nous incite à comprendre bien des moments-faveur comme des cris musicaux, comme des lames séparant la musique en deux parties :

*Un cri de femme perce la musique. Ce cri est comme une agrafe qui vient à rompre, laissant tomber à terre un énorme rideau.*³²

*Elvire pousse un Ah ! de blancheur terrifiante, qui sépare pour ainsi dire la musique comme une lame de dissonance.*³³

Et voici par exemple comment Jouve, dans le Kammerkonzert d'Alban Berg, écoute jaillir, à travers le moment-faveur, l'intension profonde de l'œuvre :

*Le long enlacement des cordes s'est produit et prolongé pendant un temps sans durée : la tendresse, la mélancolie et la volupté se sont intimement mêlées, retournées, recommencées. L'esprit est comme encerclé dans la méditation d'une seule couleur, couvert par les volutes baroques de l'éternel retour, entraîné toujours plus loin dans la jouissance du nombre d'amour. Il semble que la sensualité ne puisse maintenant trouver d'apaisement ou terme. Il semble que cette grille sonore doive se prolonger toujours, toujours et vainement. Pourtant un vague bruit d'inquiétude, un bruit, de chaînes remuées, très bas. Une menace lointaine d'en bas, impuissante à diminuer même le discours du charme. Et brusquement le bruit apparaît grand, et grandit, et roulant de partout avec un noir fracas, recouvre : le piano surgit tel un commandement, un orage, ou un orgasme. Désormais il commande, il ne quittera plus le commandement. À cause de sa matière noire, c'est le drame, la colère, le conflit, la passion.*³⁴

Vladimir Jankélévitch

Terminons par un petit parcours au sein des écrits de Jankélévitch, écrits qui méritent notre attention de musicien pour l'acuité de leur sensibilité musicale ^A.

A. Et ce même s'ils tendent parfois à l'exercer sur un répertoire auquel on pourra être musicalement moins sensible...

Jankélévitch tend à nommer « charme » ce que nous appelons « faveur » :

*Ce pouvoir persuasif appartient en propre à la musique : il s'appelle le Charme, et l'Innocence, cette nescience, est sa condition. [...] Le charme est le pouvoir spécifique de la musique. [...] Ce consentement au charme qui est, en musique, le seul et véritable état de grâce...*³⁵

*Le charme n'est jamais senti – comme par exemple le parfum d'une rose est senti —... le charme est ressenti – comme sont ressenties les réminiscences nostalgiques liées à ce parfum. [...] Charme est le nom de ce message qui se dérobe sur le moment à la connaissance méconnaissante et se révèle après coup à la reconnaissance, quand la réalité charnelle est devenue fantôme.*³⁶

Écouter, c'est alors saisir l'occasion du charme aussi bien que le charme de l'occasion en sorte de s'égaliser à l'œuvre :

*L'audition musicale crée en un instant l'état de grâce.*³⁷

*Il faut épier le temps le plus favorable. [...] Il y a des moments plus ou moins favorables.*³⁸

L'occasion, du moins dans sa forme première, ne nous sera pas renouvelée, et cette unicité explique sans doute le caractère passionnant, poignant, exceptionnel, de la moindre occasion. (126)

*L'occasion n'est pas seulement une faveur dont il faut savoir profiter. L'occasion est une grâce*³⁹

*Il faut pardonner à l'auditeur s'il ne sait comment s'égaliser à ce qu'il éprouve.*⁴⁰

Jankélévitch relève de nombreux moments susceptibles d'être comptés comme moments-faveur :

*Le silence surnaturel qui s'établit à la fin de la Faust-Symphonie quand le chœur des hommes va monter sur la scène pour chanter le « Chorus mysticus »*⁴¹

*Lorsqu'avant la conclusion du sixième Nocturne de Fauré la grande phrase initiale émerge enfin du trait en La majeur suspendu comme un nuage sur toute l'étendue de clavier, lorsqu'après le point d'orgue la pédale est un peu levée, alors la grande phrase nocturne vient à notre rencontre ainsi qu'une lointaine et fidèle amie.*⁴²

*La quatrième Étude transcendante de Liszt : après une sorte d'improvisation en forme de récitatif où quelque chose se trame et tâtonne dans les notes graves, qui évoque, à cinq reprises, les derniers soubresauts de Mazeppa mourant, nous entendons soudain les fanfares triomphales de la revanche et de la jubilation ; la détente foudroyante de ce rebondissement est d'une force prodigieuse.*⁴³

Force et douceur se rejoignent chez Liszt dans Bataille des Huns, où le choral grégorien « Crux fidelis » surgit brusquement, pianissimo, des clameurs barbares.⁴⁴

Chez Chopin, il arrive parfois^A, la méditation se colorant de religiosité lamar-tinienne, qu'un cantique s'élève où l'âme recueillie rend grâce à son Créateur.⁴⁵

C'est de l'Ibérie d'Albéniz que les éclaircies soudaines, faisant apparaître un ton très éloigné du ton principal, dégagent la plus pénétrante poésie; à la fin d'Évocation, qui sert en quelque sorte de prélude à cette incomparable rhapsodie, deux accords, l'un de Si mineur, et puis l'autre de Sol majeur, déchirent subitement le ton de La bémol majeur; dans Triana des bécarres, effaçant et naturalisant d'un seul coup tous les dièses, nous conduisent sans transition de Do dièse mineur à la tonalité de Do majeur, tonalité si proche sur l'échelle, mais harmoniquement si éloignée^B : un instant a suffi pour éclaircir la couleur de l'accord.⁴⁶

Jankélévitch avance différents traits caractéristiques de tels moments.

Ils périodisent le cours musical en trois étapes : une préécoute impré-visible, un moment-faveur surprenant, et une écoute devenue nécessaire :

Imprévisible avant le fait et pour qui cherche à l'anticiper, surprenante sur le moment, organiquement nécessaire après coup...⁴⁷ Le sens, s'il y en a un, se dégage toujours après-coup.⁴⁸

L'instant occasionnel n'est pas seulement infinitésimal ni seulement imprévi-sible, il est surtout irréversible.⁴⁹

La musicalité générale (notre *intension*) repose ainsi sur la tête d'épingle de tels moments uniques :

La musicalité de la musique tient parfois à un brévisime instant du bref moment, à une minute opportune, à un seul temps d'une seule mesure tel ravissant accord dans la Sulamite de Chabrier, tel enchaînement captivant dans la Doumka de Tchaïkovsky, telle cadence grégorienne à la fin du cinquième Prélude de Fauré. Le charme tient alors à la musicalité impondérable d'une occasion, d'une occur-rence-éclair. Mais peut-on asseoir une sagesse sur cette pointe délicate et imper-ceptible de l'instant ? Car la durée de l'homme préexiste et survit aux « moments musicaux » et à ces moments enchantés ? [...] Comment une lubie passagère tiendrait-elle lieu de sagesse ? Comment des « impressions fugitives » seraient-elles

A. Nocturnes n° 6, 11, 12, 14 ; Polonaise-Fantaisie; deuxième Sherzo...

B. Cf. le rapport sol mineur/fa # mineur relevé dans la 40^e de Mozart...

*durablement consolatrices?*⁵⁰ Dans le Moment musical ^A la musicalité de la musique tient à un seul temps d'une seule mesure ^B, à un brévisime instant du bref moment.⁵¹

*Une occasion n'est pas seulement rare : toute occasion est littéralement unique; [...] Appelons Hapax cette fois unique qui est une première-dernière fois. Jamais auparavant, et puis jamais plus !*⁵²

Jusqu'à notre figure de singularité où deux orientations différentes sont écrasées en un point, figure que Jankélévitch métaphorise parfois comme « point de tangence »⁵³ :

*Toute chronologie a son moment privilégié, mais le synchronisme de deux moments privilégiés confondus en un seul est plus qu'un double privilège.*⁵⁴



Reprenons notre examen théorique du moment-faveur, ainsi encouragé par ces précurseurs qui, chacun à leur manière, ont déjà tenté de verbaliser cet impensé du musicien.

7 – TROISIÈME EXEMPLE : BRAHMS⁵⁵

Brahms : deuxième mouvement de la 2^e symphonie

Il faut s'avancer considérablement en cours d'œuvre, presque à la fin du mouvement, pour être saisi par un moment-faveur. Ce moment va doter l'écoute d'une capacité de circuler à rebours, de comprendre dans l'après-coup ce qui se jouait précédemment : cet exemple illustre donc que la lumière et l'orientation du moment-faveur s'exercent tout autant en amont (vers la préécoute) qu'en aval (vers le fil d'écoute proprement dit).

A. Dans ce passage, Jankélévitch oppose le « Moment musical » (entendu comme le moment que la musique constitue dans la vie et le temps ordinaires) et le moment de musicalité de la musique (entendu cette fois comme moment intramusical, en cours de morceau, en quelque sorte notre moment-faveur...).

B. Traduit dans notre lexique : « Dans le morceau de musique, l'intension tient à un bref moment-faveur... »

Le vide d'un écartèlement

Le *moment-faveur* tient ici à un espace soudainement creusé par un soulèvement de la basse. Ce soulèvement est d'autant plus inattendu qu'il répète un mouvement plus ancien mais dont les conséquences apparaissent ici neuves : c'est l'amorce d'un ébranlement de la polyphonie qui conduit au surgissement d'un cri poignant aux violons, délivrant ensuite par retombées de vastes coulées de doubles croches. À nouveau, le *moment-faveur* proprement dit s'initie (mesure 82) d'un retrait du *sol* harmonique fourni par les cordes, d'un trou, d'un vide creusé dans les fondamentales qui fait d'autant mieux ressortir la nouvelle phrase aux violoncelles et contrebasses (mes. 83) puis l'empilement (mes. 84) des autres cordes, le tout conduisant – *via* un nouveau vide creusé (mesure 84) aux vents puis aux cordes – au cri intense (fin de la mesure 85) des violons et altos.

Brahms : 2^e Symphonie (2^e mouvement)

Ce qui est ici très caractéristique du discours brahmzien, c'est cet écartèlement entre voix extrêmes (ici entre basse et mélodie), les deux énonçant implicitement des logiques harmoniques différentes si bien que leur partage apparaît sans médiation, sans réconciliation envisagable entre deux pôles opposés.

Au plus loin de la bonhomie bourgeoise dans laquelle un cliché récurrent enferme la musique de Brahms, on doit indexer cet écartèlement du mot de *tragique* puisque la tension intérieure ainsi révélée procède moins d'un accident survenu en cours de route (logique du drame, telle qu'on l'a vue par exemple chez Mozart) que d'une béance originelle, toujours déjà là mais jusqu'ici peu apparente : la tragédie suppose une disjonction originelle, irréductible et sans espoir de synthèse (là où le drame met en scène une situation stable, subitement déchirée par l'irruption d'un événement).

D'où cet effet rétroactif de ce moment-faveur puisqu'il oriente l'oreille vers une réestimation rétroactive de l'*intension* véritable à l'œuvre dans cette symphonie.

Traits caractéristiques

Comme notre premier exemple (Mozart),

- ce moment-faveur est précisément situable dans la partition, échappant ainsi au relativisme d'une sentimentalité auditrice;
- il a des frontières précises en son entame, plus ouvertes en ses résonances;
- il est bref (quelques mesures) tout en étant doté d'une dynamique intérieure – il n'agit pas comme la simple coupure qu'assurerait par exemple l'irruption d'une brève statique hétérogène;
- il apparaît comme aspérité singulière dans une région plutôt lisse du discours musical, condensant deux orientations disjointes (intervalles petits et stables dans les voix graves/intervalles plus larges et instables dans les voix aiguës).
- Au total ce moment-faveur révèle à l'oreille le support tragique sur lequel le discours musical antérieur reposait implicitement : le cri (à la charnière des mesures 85-86) ne s'entend pas comme une péripétie qui arriverait sous l'effet de quelque nouveauté mais comme advenue sensible d'un déchirement depuis toujours déjà là.
- Comme le moment-faveur de la 40^e symphonie, l'effet sensible de ce moment-faveur est fortement dépendant de son interprétation : sa structure est certes assurée en sorte qu'on ne peut pas ne pas l'apercevoir, mais son effet sensible comme soulèvement tragique dépend de ce qu'en fera le chef d'orchestre : il peut aussi bien le rendre comme une simple poussée d'adrénaline ou comme moment de vérité des disjonctions brahmsiennes (entre voix fondamentales et voix mélodiques).

8 – CARACTÉRISATIONS NÉGATIVES

Pour distinguer plus clairement nos moments-faveur des divers moments remarquables (beaux passages, moments thématiques, moments de transition ou de suspens, moment de la fin, etc.) que l'oreille musicienne peut identifier dans une œuvre, détaillons quelques caractéristiques négatives de ce que les moments-faveur ne sont pas.

1. Les moments-faveur ne sont pas des morceaux choisis

Un moment-faveur ne constitue pas un « morceau choisi » car, en premier lieu, il ne constitue pas un « morceau » de musique à part entière : un moment-faveur est essentiellement incomplet; il ne forme pas un tout, même partiel.

Ensuite un moment-faveur, à proprement parler, n'est pas « choisi » par l'auditeur ; c'est bien plutôt lui qui choisit l'auditeur pour en faire un écouteur de musique.

Du « morceau choisi », il n'y a d'ailleurs pas vraiment lieu de discuter car le choix y relève de la relativité des sensibilités musicales :

« Le choix que j'ai fait de beaux passages relève de la biographie et correspond à de très anciens souvenirs. D'autres auraient pu en sélectionner des différents et il n'y a pas à discuter qui a raison » Adorno⁵⁶.

Du moment-faveur, par contre il y a à discuter ; et il y a même à en disputer car il en va ici d'une vérité musicale de l'écoute (discuter et disputer du moment-faveur, tel est d'ailleurs bien l'enjeu de ce chapitre).

2. Les moments-faveur ne sont pas de beaux passages

Pour Adorno un « beau passage »⁵⁷ est une partie isolable d'une œuvre, partie dont « il est nécessaire de s'assurer de la beauté » :

« Le regard sur le tout risque de laisser dépérir les moments isolés sans lesquels pourtant aucun tout ne peut vivre »

Cette partie correspond à quelque passage d'un thème, à quelque moment local que l'on peut considérer comme un détail musical et assimiler à une citation :

« Aujourd'hui je dirige mon regard vers les détails » « On pourrait comparer beaucoup de détails musicaux à des noms »

Un moment-faveur n'est pas un tel « beau passage ».

D'abord il n'est pas exactement un « passage » car le moment-faveur n'est pas détachable de son contexte. Ceci le rend impropre à la citation : le présenter hors de son contexte en efface la singularité.

De plus, un moment-faveur *a priori* n'a rien de « beau »^A : il est une brèche vers ce qui excède le cours ordinaire du morceau plutôt que l'appropriation d'une beauté attestée.

À ces titres, le moment-faveur ne saurait être emblématique de l'œuvre et n'en constitue donc pas à proprement parler une métonymie.

A. S'il devait être qualifié, il relèverait plutôt du sublime...

3. Les moments-faveur ne sont pas des moments structuraux.

Un moment-faveur n'est pas structurellement établi : en lui-même, il ne constitue pas un moment-charnière ou une transition, un climax ou une culmination.

Un moment-faveur n'est d'ailleurs pas vraiment construit par l'œuvre ; il y surgit à l'improviste, et l'effectuation sensible de cet improviste est à la charge spécifique de l'interprétation musicale.

Si le moment-faveur est bien identifiable après-coup dans la partition, si son inscription y est bien *a posteriori* décelable – c'est ce à quoi nous nous attachons dans nos exemples –, le moment-faveur cependant n'est pas inscrit *comme moment-faveur*. À proprement parler, il n'existe pas *comme moment-faveur* dans la partition : rien *a priori* ne l'y prescrit comme tel.

4. Les moments-faveur ne sont pas des instants

Enfin les moments-faveur ne sont pas de simples instants, par exemple de simples coupures et interruptions, ou de purs points de rebroussement. Le moment-faveur porte sa durée propre qu'il occupe d'une dynamique singulière : s'il arrive quelque chose à l'œuvre avec le moment-faveur, s'il se passe en ce moment quelque chose pour l'écoute, c'est aussi parce qu'il se passe quelque chose à l'intérieur même du moment-faveur.

9 – QUATRIÈME EXEMPLE : BOULEZ⁵⁸

Pierre Boulez : *Structures II*

Le deuxième Livre de *Structures* (pour deux pianos, 1962), écrit dix ans après le premier, comporte deux « Chapitres » de dix minutes environ chacun, le second s'achevant ^A par la *deuxième pièce* dont l'attaque constitue notre moment-faveur.

A. Il est vrai que cette œuvre propose une certaine mobilité entre ses parties (c'est une œuvre dite « ouverte », comme la Troisième Sonate ou *Pli selon Pli*). Cette « deuxième pièce » peut donc, dans certains choix interprétatifs, intervenir plus tôt.

structures - deuxième livre
deuxième pièce

pierre boulez
(1925)

1^{re} Partie

Tantôt violent et désordonné, tantôt d'une violence sourde et contenue
Prestissimo possible
(♩ = 160 environ)

Ce qui est ici proprement saisissant, c'est l'irruption d'une rage, l'import d'une énergie brute, la sauvagerie d'un martèlement venant confondre toutes les subtiles distinctions antérieurement disposées de hauteurs, de registres, de durées, de dynamiques. Ce qui était jusque-là soigneusement ouvragé, distribué en structures attentivement réparties, plonge d'un coup dans l'indistinction d'une colère noire, d'une violente tempête. La notation expressive sur la partition est explicite : « *Tantôt violent et désordonné, tantôt d'une violence sourde et contenue.* »

Rappelons que *Structures* constitue l'emblème de la série généralisée telle que Boulez, partant du *Modes de valeurs et d'intensités* de Messiaen (1949),

l'a mise en œuvre à compter de 1951. Or qui dit *série généralisée* dit combinatoire soigneusement calculée, algèbre de notes pesée au cordeau, rôle spécifique imparti à chaque élément, bref traitement minutieux de chaque détail au plus loin donc d'une manipulation des notes « en gros » comme cela va pourtant être le cas, du moins pour l'oreille, à partir de notre moment-faveur.

Ce qui se passe ici est l'apparition à nu d'une faculté de l'œuvre jusque-là inconnue : certes l'aptitude à cette *sourde violence* pouvait être devinée précédemment dans l'astreinte persévérante des calculs, derrière la contention méticuleuse de l'excès, mais elle n'était pas présentée comme telle. Par contre, en ce moment où le discours musical bascule dans l'ultra-grave du piano, les contraintes antérieures explosent pour exposer crûment ce qui jusque-là œuvrait sourdement.

Le moment-faveur expose un engloutissement des structures dans la lumière noire des graves, engloutissement violent qui rétroactivement interroge l'*intension* musicale jusque-là à l'œuvre et éclaire le travail antérieur comme effort pour contenir des énergies qui maintenant libèrent leur crudité. Ce basculement procède de la rupture d'un barrage devenu saturé de contraintes, surdéterminé d'implications en sorte que cette rupture, libérant les tensions accumulées, révèle leur existence jusqu'à présent sous-estimée.

Le moment-faveur proprement dit est ici le moment du plongeon, du retournement des figures discursives (les toutes premières mesures donc de notre exemple musical), ce qui suit ce moment (la longue stase colérique dans le grave du clavier) relevant plutôt de ce qu'Adorno appelait « beau passage ».

Ce moment-faveur peut ainsi être vu comme l'équivalent musical du sommet du cône qui nous a servi d'illustration mathématique pour la singularité d'Hironaka (si on veut bien le parcourir de haut en bas) : le lieu de compression maximale de l'entonnoir, le moment d'écrasement extrémal des contraintes qui débouche sur l'éclatement des forces et énergies jusque-là contenues.

L'*intension* musicale de *violence sourde* ainsi délivrée à partir de ce moment-faveur me semble, à bien des titres, correspondre à une *intension* répétée des œuvres de jeunesse de Boulez : celle que l'on retrouve par exemple chez un Jean Genet – par certains points frère littéraire du

jeune musicien – l'autorisant à définir ainsi la violence, dans son *Journal du voleur* :

« Je nomme violence une audace au repos amoureuse des périls. »

et à ajouter :

« On la distingue dans un regard, une démarche, un sourire, et c'est en vous qu'elle produit les remous. Elle vous démonte. Cette violence est un calme qui vous agite. »

Comment mieux dire l'*intension* musicale que notre moment-faveur révèle !

10 – TRAITS AFFIRMATIFS

« Je notais les vertiges » Rimbaud⁵⁹

Récapitulons quelques traits affirmatifs de nos moments-faveur.

Moment bref

Un moment-faveur est d'abord un moment *bref*. Fait de quelques mesures, il n'excède pas une dizaine de secondes. Ce n'est pas un développement mais un avènement.

Moment doté d'une intériorité

S'il est bref, un moment-faveur a cependant une *intériorité*. Il n'est pas intérieurement homogène. Il est à lui seul un mouvement, une dynamique, une évolution. Il s'y passe quelque chose d'endogène.

Moment situé

Un moment-faveur est essentiellement *situé* : son caractère propre de moment-faveur tient à son placement en une région particulière de l'œuvre. C'est pour cette raison, on l'a vu, que cité, extrait donc de son contexte, il perd son sens musical.

Moment contrastant avec son contexte

Un moment-faveur *contraste* avec la situation dans lequel il intervient. Il affirme une brève intériorité qui se distingue de l'extériorité dans lequel il advient. Il ajoute en même temps qu'il interrompt.

Moment de vide et de vertige

Un moment-faveur comporte une dimension de *trouée*, de percée du discours antérieur. Cette aptitude à instaurer un vide séparateur dans le cours de l'œuvre tient aussi au jeu intérieur d'un tel vide en cours de moment : il troue, parce qu'il est lui-même troué (plutôt que d'un seul tenant) ^A. Cette déstabilisation se donne comme vertige. ^B

Moment séparé et ouvert

Le moment-faveur est séparé « à gauche » par un vide (qui peut être infinitésimal) et ouvert « à droite » par une résonance de sa dynamique interne. Ce n'est pas un insert.

Moment matérialisable

Si le moment-faveur ne constitue pas à proprement parler un objet (un morceau de musique à lui tout seul), il est cependant objectivable, c'est-à-dire matérialisable, et c'est ce à quoi s'attache nos petites analyses de moments-faveur. Les moments-faveur ne relèvent pas de sensibilités musicales, vagues et insaisissables : ils relèvent de points de subjectivation musicale, objectivables (comme, au demeurant, l'est tout effet de sujet ^C).

A. La mathématique représente l'écrasement propre à la singularité comme un infime cercle autour d'un trou central plutôt que comme un empilement de points euclidiens...

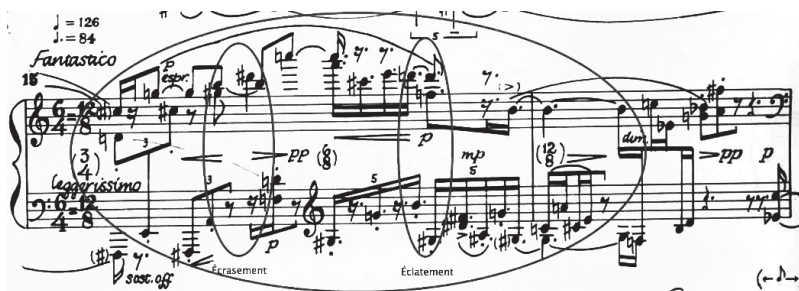
B. On évitera ici la question d'une éventuelle jouissance musicale que l'image du vertige comme « petite mort » tendrait à susciter. On l'a déjà suggéré : la psychanalyse nous semble mieux convenir à penser le musicien (sexué) que l'œuvre musicale (indifférente à la sexuation)...

C. Remarque d'ordre philosophique. Que, depuis Badiou, le sujet soit dissocié de l'objet (et vice versa) rend mieux compte de ce que l'existence même du sujet soit... objectivable (ce qui n'est pas exactement dire inscriptible comme objet proprement dit). *Objectiver* ne veut donc pas dire : transformer en objet (je rappelle que pour nous, l'objet musical est le morceau de musique, et que nous soutenons que le moment-faveur ne saurait à proprement parler constituer un morceau de musique) mais signifie : matérialiser, *via* l'écriture musicale...

11 – CINQUIÈME EXEMPLE : CARTER⁶⁰

Elliott Carter : *Night Fantasies*

Dans cette œuvre pour piano (le chef-d'œuvre de la musique pour piano d'Elliott Carter), le moment-faveur intervient dès la deuxième page d'une partition qui en comporte 48. Il correspond au lancement véritable de l'œuvre, après une lente introduction rêveuse.



Il s'agit là d'un geste de deux mesures (trois secondes environ) qui est doublement saisissant : il rompt avec la rêverie qui le précède et affirme un nouveau type d'énergie et de dynamique musicales que j'aime à qualifier de *fluide*. Cette sensation découle très directement de l'analyse rythmique que l'on peut faire de ce geste. On peut en effet y discerner le croisement de deux flux rythmiques : l'un (main droite) progressivement précipité à partir de durées plutôt lentes, l'autre (main gauche) progressivement élargi à partir de dures plutôt rapides ^A :

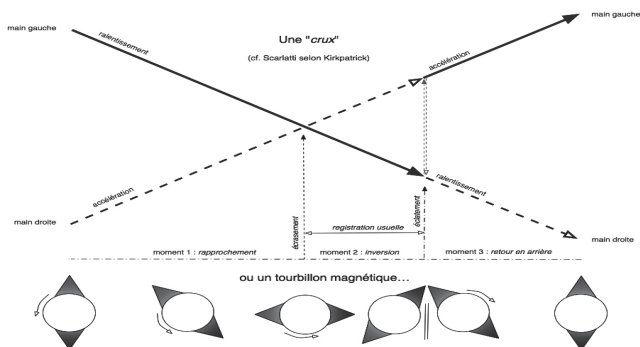
A. Relevons le renversement par rapport à l'habitude (prise, pour des raisons acoustiques) de confier au registre aigu les durées les plus brèves et au registre grave les durées les plus longues...

VI. LE MOMENT-FAVEUR



si bien qu'au milieu du geste, le rapport entre ces deux voix rythmiques s'inverse (la main droite jouant désormais plus vite que la main gauche) avant, brusquement, d'inverser à nouveau ce rapport pour retrouver ensuite progressivement la configuration de départ.

On peut schématiser la dynamique rythmique de ces deux voix en faisant apparaître une structure en forme de croix qu'on nommera « crux » :



Notons que cette structure, dégagée par l'analyse sur partition, correspond à la propriété sensible immédiate de ce moment : cette « fluidité » qui nous a fait dresser l'oreille.

Le point immédiatement frappant, pour nous qui sommes désormais instruits des propriétés mathématiques de toute singularité, est que ce diagramme peut être immédiatement compris selon la dynamique d'un écrasement/éclatement de deux évolutions rythmiques transverses, et que cette dynamique est cela même que l'oreille écoute (tout comme elle

écoutait, dans le moment-faveur de *Farben*, la diagonalisation des séries d'orchestre de chambre et leur devenir générique, en l'indexant d'oreille comme un « chuintement »).

Ce bref moment opère comme moment-faveur de *Night Fantasies* en ce que la crux qu'il rend sensible délivre l'*intension* globale de l'œuvre : son principe même de subjectivation du matériau musical brassé par l'œuvre. Le lieu n'est pas ici de le démontrer ^A. Indiquons simplement que cette *intension* (qu'on diagrammatise ici selon un *crux*) opère, dès le moment-faveur, comme éclairage rétrospectif sur l'introduction rêveuse qui l'a précédé puisque le travail du rêve (qui constitue, dès le moment de préécoute, une tonalité fondamentale de toute l'œuvre) peut être vu, depuis Freud, comme croisement d'une condensation métonymique et d'un déplacement métaphorique, soit assez exactement l'écrasement/éclatement de la singularité figurée par notre crux...

Plus généralement, cette manière propre au moment-faveur de générer une sensation de fluidité par écrasement-éclatement de deux flux opposés, cette manière d'engendrer un tourbillon rêveur par condensation et déplacement, tout ceci – dont la matrice formelle nous est révélée dans le *moment-faveur* – agit la musique tout au long de *Night Fantasies*. ^B

12 – QUESTIONS-OBJECTIONS⁶¹

« Une histoire de la littérature, contrairement à l'histoire tout court, ne devrait comporter que des noms de victoires, puisque les défaites n'y sont une victoire pour personne. » Julien Gracq

Terminons cette caractérisation du moment-faveur en examinant quelques questions-objections, suscitées par les thèses précédentes.

Y a-t-il un seul moment-faveur par œuvre ?

Notre hypothèse de travail est qu'il n'y en a qu'un, du moins dans les œuvres de dimension ordinaire.

A. On y reviendra dans un chapitre ultérieur (II. v) et, pour plus de détails, on pourra se reporter à mon intervention « Écouter *Night Fantasies* » au colloque Ircam organisé pour les cent ans d'Elliott Carter (décembre 2008) – voir le volume « Hommage à Elliott Carter » sous la direction de Max Noubel (Éditions Delatour, 2013).

B. On retrouve par exemple cette *crux* au principe tant des modulations métriques de tempo (opérations régionales) que des contrastes à grande échelle entre allures lentes et rapides de l'œuvre (opération globale).

Il peut cependant y en avoir des répliques en cours d'œuvre. Dans ce cas, ces répliques interviennent en général de manière plutôt rapprochée, comme en attesteront certains exemples de moments-faveur : dans la sonate pour flûte et continuo BWV 1034 de Bach et dans *Wozzeck* (tel qu'écrit par Jouve).

Dans les vastes œuvres, dans les Passions de Bach, dans les opéras, singulièrement dans les opéras wagnériens, il peut y en avoir successivement plusieurs, et nous allons plus loin en donner un exemple relatif à *Parsifal*. Il va de soi que cette pluralité (effective dans ce cas, éventuelle dans d'autres) suppose une stricte coordination de l'*intension* à l'œuvre si l'on ne veut pas que l'opus s'avère un pur et simple collage, un écartèlement global (et non plus local), une éventration musicale générale.

Le moment-faveur est-il le même pour tous ?

L'hypothèse de travail est qu'en droit le moment-faveur (pour une même interprétation) est bien le même *pour tout auditeur*.

Le « pour tout » doit ici s'entendre comme *universalité* (« pour quiconque ») plutôt que comme *généralité* (« pour tous, sans aucune exception ») puisqu'il va de soi que tous les auditeurs d'un même concert ne développeront pas la même attention, la même préécoute et la même aptitude à se laisser ravir hors de leur siège par la musique. Il va de soi que certains passagers se cramponnent à leur siège et refusent de se laisser emportés par les Sirènes à l'œuvre. Mais ce refus, empiriquement constatable, ne suffit pas à raturer la proposition du « pour tout auditeur », laquelle procède de ce qu'on appellera un matérialisme musical du moment-faveur.

Le moment-faveur est-il toujours le même dans différentes interprétations ?

Il est difficile de répondre ici de manière tranchée.

D'un côté, on l'a vu, le moment-faveur est objectivable ; il ne relève donc pas d'un caprice de l'interprète, et s'impose ainsi, au moins comme possibilité offerte par la partition, à tout interprète digne de ce nom.

D'un autre côté, on ne peut en droit éliminer la possibilité qu'une même œuvre autorise des interprétations incarnant des logiques sensiblement différentes ^A, chacune trouvant alors sa faveur musicale dans un moment

A. En très petit nombre, faut-il préciser, s'il est vrai que la cohésion musicale d'une interprétation impose une restriction drastique des possibles...

différent de la partition. Chaque type d'interprétation aurait ainsi un et un seul moment-faveur mais ce moment pourrait lui être propre.

Cette possibilité me semble offerte par les vastes œuvres tels les opéras : *Parsifal* ou *Wozzeck*, par exemple, peuvent donner lieu à différents types de lecture théâtrale et musicale, et chacun de ces types pourrait exhausser la faveur d'une *intension* en privilégiant des moments différents. Ainsi rehausser la dimension wagnérienne de *Wozzeck* (voir l'interprétation de Barenboïm) ou plutôt sa dimension « École de Vienne » (voir celle de Boulez) passerait par des appuis musicalement pris sur des scènes différentes.

Cette possibilité admise en théorie, il faut cependant admettre que je n'en connais guère d'effectuation entièrement probante.

Y a-t-il, en matière de moment-faveur, une différence significative entre musiques classique et contemporaine ?

On peut – on doit – clairement répondre par la négative : l'échantillon ici rassemblé de moments-faveur relevant de « la musique contemporaine » (au nombre de cinq) suffit, je l'espère, à en attester.

Le moment-faveur constituerait-il une promesse de musique ?

Nous voudrions plutôt mettre ici l'accent sur le fait que le moment-faveur est une matérialisation (locale) de musique bien plus qu'une promesse : il ouvre à l'*intension* musicale non pas comme avenir mais comme déjà là, comme première effectuation comprimée et latente, et prête désormais à se déployer. D'où que le moment-faveur relève d'une action restreinte (locale) plutôt que d'une promesse, bref d'une espérance plutôt que d'un espoir si l'on veut bien admettre, avec St Paul, que l'espérance suit la victoire là où l'espoir (« Demain à Jérusalem ! », « Demain le grand Soir ! ») l'attendra indéfiniment...

Peut-il y avoir un moment-faveur dans un morceau de musique non écrit, à commencer dans une improvisation ?

Il semble y en avoir dans la musique de flamenco, si l'on croit du moins ce que Feredico Garcia Lorca nous dit du *duende*...

Il y a également dans le jazz des moments de pure grâce musicale ; par exemple :

– Thelonius Monk bégayant puis se taisant en plein milieu de son solo (*The man I love*) le 24 décembre 1954 à New York ;

- John Coltrane attaquant le tempo (après deux minutes de temps lisse) dans *Alabama* le 23 février 1964 à San Francisco ;
- Oscar Peterson procédant à un second redoublement de temps dans *I remember Clifford* le 22 mars 1963 à l'Olympia (Paris) ;
- Mahalia Jackson attaquant *Elijah Rock* le 18 avril 1961 à Stockholm...

Mais ces moments de grâce, d'envol, de partance et de délivrance n'ont cependant pas tout à fait la même structure de singularité que les moments-faveur des œuvres musicales écrites. L'improvisation n'autorise en effet guère l'opération d'écrasement/éclatement d'orientations contradictoires ; à proprement parler, l'improvisation n'est d'ailleurs pas destinée à cela : à ne se concevoir que comme composition instantanée, elle se condamnerait à n'être qu'une sous-composition. L'improvisation peut/doit prétendre à être musicalement autre chose : une conversation musicale spontanée dont l'*intension* éventuelle ne saurait être instituée et soutenue à grande échelle comme elle l'est dans une œuvre écrite.

Un moment-faveur est-il composable comme tel ?

Non. Nous l'avons indiqué : rien dans la partition ne représente un moment-faveur comme tel. L'existence effective (donc sensible) d'un moment-faveur relève d'une interprétation donnée qui opère comme un pari, non comme une simple exécution fidèle du texte.

Un compositeur peut pressentir, en cours de travail, que tel moment sera susceptible d'opérer pour l'écoute comme moment-faveur. Il pourra en conséquence doter un tel moment d'une structure écrite adéquate à ses yeux à soutenir une telle lecture, mais il ne saurait « construire » de part en part un tel moment *comme moment-faveur*.

Y a-t-il place pour de mauvaises écoutes, des écoutes égarées ou mal orientées selon de faux moments-faveur ?

L'hypothèse est qu'il n'y a pas de mauvaise écoute, et que ce qu'on envisagerait d'appeler tel constitue plutôt des non-écoutes, des auditions inabouties, des préécoutes avortées, des perceptions qui ont refusé de lâcher prise. Cette position consonne avec l'idée – propre au matérialisme non langagier – qu'il n'y a pas de contraire à la vérité car la vérité n'est plus la propriété du vrai (lequel s'oppose en effet au faux) : de même qu'il n'y a

pas de vraie écoute (toute écoute est vérité de l'œuvre, vérité à l'œuvre), de même il n'y a pas de fausse écoute : il n'y a qu'une non-écoute.^A

Que se passe-t-il quand le moment-faveur se situe très/trop loin du début ?

Tel est en effet le cas dans un certain nombre de nos exemples, à commencer par celui de la deuxième symphonie de Brahms. Il est clair que cette disposition augmente le temps de préécoute et majeure, à partir du moment-faveur, la dimension rétroactive de l'écoute.

Dans ces cas particuliers, il faut sans doute considérer que le moment-faveur vient confirmer une sensation antérieurement suggérée plutôt qu'engager une nouvelle séquence. Dans ce cas, le moment-faveur oriente donc l'écoute moins selon la figure canonique d'un carrefour ou d'une bifurcation que sous forme d'un point d'arrivée venant valider le chemin déjà parcouru.

Qu'en est-il de l'écoute d'un morceau s'il n'y a pas eu de moment-faveur ?

Cette expérience, en effet, est fréquente : la faveur d'un tel type de moment, étroitement dépendante de l'interprétation musicale, est rare : rare en cours d'œuvre, rare parmi les exécutions.

Le défaut de moment-faveur enferme-t-il alors l'auditeur dans une pré-écoute désespérément désorientée, pire : dans une audition savante ?

Pas exactement, en raison d'une ressource musicale essentielle, dont nous avons déjà un peu parlé et à laquelle nous consacrerons un chapitre entier : une véritable *intension* musicale ne se confine nullement à un opus, mais travaille intérieurement différents opus qu'elle faufile alors en un grand Œuvre.

Il est par exemple tout à fait possible d'écouter le premier Livre de *Structures* de Boulez en restant éclairé par une écoute antérieure (émergée lors d'une précédente interprétation du second Livre) en sorte de tricoter ainsi son écoute selon un fil amorcé en un tout autre concert.

Autrement dit, si l'écoute n'est pas cumulative, elle peut par contre créer ses propres consécutions ; elle peut irriguer différents morceaux de musique selon des lois de circulation qui auront les mêmes ressources inventives que tout autre processus subjectif : si le moment-faveur est un moment de subjectivation, le procès subjectif qui s'y engage a le caractère d'un envol

A. « La limite de la vérité n'est pas l'erreur, c'est l'insignifiance. » René Thom.

et dispose donc d'une relative liberté par rapport aux limites objectales du morceau.

13 – SIXIÈME EXEMPLE : MONTEVERDI

Monteverdi : *Hor ch'el Ciel e la Terra*^a

Monteverdi attaque ce madrigal^b par une opération proprement stupéfiante : il expose le même et très simple accord de la mineur à 24 reprises (11 mesures de suite) si bien que cet accord, harmoniquement stable qui constitue la base tonale de l'œuvre, se trouve progressivement chargé, par sa répétition même, d'une tension croissante qui va enfin se « résoudre » mesure 12 sur un accord de dominante (*mi* majeur) :



L'oreille est ainsi progressivement confrontée à une inversion complète des fonctions tonales traditionnelles : au lieu que l'accord de dominante (ici *mi* majeur) opère comme tension appelant une détente sur l'accord de tonique (ici la mineur), on est petit à petit confronté à l'inverse : c'est l'accord de tonique qui, par sa répétition adéquatement rythmée et mesurée, se trouve appeler une résolution sur l'accord de dominante, lequel s'entend alors en ce contexte comme un repos !

Où l'on retrouve la logique de notre singularité faite d'un étonnant écrasement/éclatement des fonctions tonales traditionnelles de tension et de détente.

Là encore, il faudrait analyser plus avant tout le madrigal pour détailler la manière dont l'*intension* musicale ainsi mise au jour opère tout au long de l'œuvre.

À tout le moins, il me sied de situer ce moment-faveur (du tout début du XVII^e siècle) au principe même de l'envol de la musique classique, comme si, en quelque sorte, il valait moment-faveur pour tout le grand Œuvre tonal, métrique et thématique des trois siècles à venir.

A. « *Maintenant que le ciel, la terre et le vent se taisent...* » Pétrarque.

B. Extrait du recueil des *Madrigaux guerriers et amoureux*.

14 – AUTRES EXEMPLES

Parachevons notre bouquet de moments-faveur en en présentant plus succinctement dix autres exemples en sorte d'embrasser ainsi quatre siècles d'œuvres :

Siècle	Compositeur	Œuvre	Région
XVII ^e	Monteverdi	<i>Hor ch'el Ciel e la Terra</i>	Tout début
XVIII ^e	Bach (1)	<i>Passion selon St Matthieu</i>	Plutôt tardive
	Bach (2)	Sonate flute-continuo	Au cœur du discours
	Mozart	40 ^e symphonie (1 ^{er} mouvement)	Au début du développement
XIX ^e	Brahms (1)	2 ^e symphonie (2 ^e mouvement)	Vers la fin
	Brahms (2)	1 ^{er} concerto pour piano (1 ^{er} mouvement)	Au cœur du développement
	Wagner (1)	<i>Parsifal</i> (1 ^{er} acte)	Au cœur de l'acte
	Wagner (2)	<i>Parsifal</i> (2 ^e acte)	À la fin de l'acte
XX ^e	Schoenberg	<i>Farben</i> (op 16 n° 3)	À la fin du développement
	Sibelius	5 ^e symphonie (1 ^{er} mouvement)	En cours de développement
	Ravel	Concerto pour piano en <i>sol</i> (1 ^{er} mouvement)	Au cœur du développement
	Boulez	<i>Structures II</i>	Vers la fin
	Carter	<i>Night Fantasies</i>	Au début
	Ferneyhough	<i>La chute d'Icare</i>	À la fin
XXI ^e	Bonnet	<i>Fugues échos fragments</i>	Au début de la fin (réexposition)
	Nicolas	<i>Duelle</i>	À l'entame de la grande cadence conclusive

Bach

Passion selon St Matthieu

Un moment-faveur particulièrement saisissant intervient assez tardivement, lorsque la foule fait musicalement irruption pour répondre « *Barrabas!* » à la question de Pilate « *Lequel de ces deux hommes voulez-vous que je délivre?* »

VI. LE MOMENT-FAVEUR

The musical score is for a scene titled "VI. LE MOMENT-FAVEUR". It features a character named PILATE and a Chorus (CORA I and CORA II). The score is written in French and includes vocal lines for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, as well as piano accompaniment.

PILATE
 - gnez le quel de ces deux hom-mes, il faut que je dé-li-vre? Ils

L'ÉVANG.

di-rent: **PILATE**
 Pi-late a-lors leur dit: Que-fois-jedoncfai-re de

CORA I
 Sopr. Ha - rabba!
 Alto Ha - rabba!
 Ten. Ha - rabba!
 Basso Ha - rabba!

CORA II
 Sopr. Ha - rabba!
 Alto Ha - rabba!
 Ten. Ha - rabba!
 Basso Ha - rabba!

La clameur affirme de manière totalement inattendue une puissance vocale massive dont on n'avait jusque-là guère conscience et dont la brièveté éruptive multiplie l'effet. L'affirmation sensible d'un espace sonore jusque-là inouï se trouve doublement serti : avant, par un bref silence vocal ; après, par un petit silence général, laissant résonner le grand cri collectif.

Le moment-faveur transforme l'écoute : nouvelle mesure y est prise de l'espace sonore dans lequel la musique trace sa voie, du silence qui l'en-châsse, de la puissance contenue qui l'enveloppe. On a là l'effet sensible proprement musical de ce que la politique appellerait une « irruption des masses sur la scène étatique ». Le moment-faveur restitue ainsi sur quel fond de puissance latente l'*intension* musicale trace son cours ^A.

A. Notons une réplique de ce moment, quasi-identique, quelques pages plus loin...

Ce moment-faveur pointe ce faisant vers cet enjeu capital des Passions – qui suffirait à les distinguer des Cantates –, enjeu qu'on pourrait appeler *le rapport des deux peuples* (plutôt que celui, augustinien, des deux Cités) : le rapport du peuple de Dieu (l'Église : voir le collectif des chorals) et du peuple des hommes (celui qui répond ici à Pilate).

Sonate pour flûte et continuo en mi mineur

Dans la sonate BWV 1034 pour flûte et continuo (en *mi* mineur), le moment-faveur intervient mesure 21 ^A sous forme de ce qu'on peut appeler une « douce violence instrumentale » :



La flûte y voit ses registres fortement distendus (la portée du bas, ajoutée dans l'exemple musical, indique ce que serait sa courbe dans une version « plate » et mécanique) en sorte qu'on entend dans ces écarts l'effort du souffle pour maintenir une continuité sonore par-delà les grands pas (sixtes descendantes) que Bach impose en ce point à l'instrument. C'est un peu comme si l'on distendait les mailles d'un tissu tressé serré pour en faire apparaître le tracé et en révéler le filigrane au risque même de rompre ainsi la continuité du fil.

Cette fois notre moment-faveur opère par éclatement plutôt que par écrasement d'une singularité instrumentale : il rend sensible l'effort du souffle pour relier les notes composant la souple ligne mélodique et fait ainsi douce violence à l'instrument-flûte puisque l'écriture n'y est plus ordonnée à un « bien écrire pour la flûte ».

C'est à ce titre de révélation venant éclairer rétroactivement à quel prix la douceur mélodique de la flûte est possible que ce moment dispense la faveur d'une *intension* dont on sait combien elle est chez Bach importante, *intension* qu'on peut dire d'« indifférence instrumentale » car la musique trace ici sa voie en faisant violence à l'instrument plutôt qu'en le servant.

A. Il est répété, transposé, quelques mesures plus loin.

Suivre à la trace la violence contenue que comporte une telle « indifférence musicale » à l'instrument engage après ce moment une nouvelle manière d'écouter la sonate.

Brahms : Premier mouvement du premier concerto pour piano

Le moment-faveur prend ici la forme de l'intrusion d'un choral joué par le piano en plein cœur du développement :



La chose est d'autant plus frappante que l'écriture rigoureuse du choral contraste du tout au tout avec l'écriture virtuose du piano soliste. La musique de Brahms a beau être coutumière de ces intrusions de choral, la puissance de l'effet tient ici au fait que s'affirme un nouveau principe de légalité – celui précisément dont « choral » est le nom. Cette intrusion, au sein d'une écriture pianistique jusque-là flamboyante, d'une légalité chorale stricte participe de cette *intension* profondément tragique qui est celle de la grande musique de Brahms, rappelant qu'il y a une disjonction sans appel au principe de son monde et que nulle « synthèse » ne saurait l'éponger ^A. Ajoutons que la singularité de cette apparition du choral au cœur du concerto est renforcée par le fait que cette loi surmoïque du choral vient adoucir ici une musique jusque-là plutôt nourrie d'angoisse selon le paradoxe d'une loi apaisante plutôt qu'implacablement cruelle...

Wagner : Parsifal⁶²

1^{er} acte⁶³

Le moment-faveur de tout l'opéra se joue au cœur du premier acte, lors de la scène dite « de la transformation », quand le leitmotiv dit de « La plainte du Sauveur » vient la déchirer d'un cri.

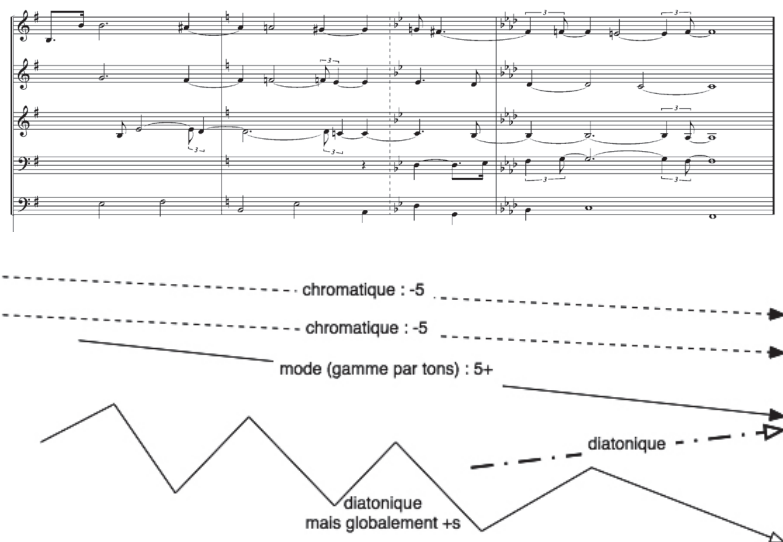
A. Ce qui, au passage, suggère une potentialité tragique de ce que Deleuze nommait « synthèse disjonctive »...

Il me faudra publier le livre que je tiens en réserve sur cet opéra pour détailler la proposition. Je me contenterai ici de la résumer.

Voici le leitmotiv, dans une de ses nombreuses variantes :



qu'on peut ainsi analyser :



Ce leitmotiv condense à lui seul une *intension* générale de l'œuvre de la manière suivante.

1) Le leitmotiv part d'une tension (tonale) entre chromatisme et diatonisme exemplairement portée par l'opposition entre voix aiguë et voix grave, tension qui va se trouver non pas résolue mais *réduite* par le biais d'une seconde tension qui intervient cette fois entre la quatrième voie assumant à plus grande échelle un chromatisme (sous forme de modulation selon un demi-ton ascendant) et la troisième voix intervenant diatoniquement et, en fin de compte modalement (gamme par tons). On a donc à faire ici à une sorte de réduction (au sens où l'on parle de réduire une

fracture) d'une contradiction diatonisme/chromatisme par la médiation de nouveaux termes, schème logique^A qu'on peut retrouver sur l'ensemble de l'opéra.

2) Cette « réduction » de la contradiction musicale entre diatonisme et chromatisme inscrit, dans l'espace des structures musicales, l'idée centrale de l'opéra : Parsifal comme nouvelle subjectivation (ici chromatique) d'un vieux processus (ici diatonique) devenu stérile et qui entreprend de le régénérer.

Au total, ce leitmotiv exemplifie l'*intension* à l'œuvre dans tout cet opéra, *intension* qu'il va exposer avec une particulière acuité au cœur de la scène bien nommée *de la transformation*, si on entend par là la mutation subjective qui constitue l'enjeu même de l'opéra.

Voici, en particella réduite, comment ce leitmotiv (ici noté d'un chiffre 5) vient, dans le moment-faveur, déchirer la mesure 1122 puis rebondir en un long travail séquentiel : (fig. 1).

2^e acte⁶⁴

Indiquons un autre moment tout à fait singulier de l'opéra, qui intervient cette fois à la fin de l'acte II et qu'on pourrait appeler « le moment de la victoire » puisque c'est théâtralement le moment où Klingsor s'avère vaincu par Parsifal.

Ce moment me semble opérer comme moment-relais du moment-faveur et mériter donc à ce titre d'entrer comme exemple dans notre petit florilège.

Il se donne comme un geste spécifique mesure 1493 dont le glissando ascendant de la harpe fixe le profil. (fig. 2).

Ce geste d'effacement affecte d'abord les clarinettes (et le cor anglais), les violoncelles et contrebasses, ensuite les hautbois, bassons, cors et altos, enfin les flûtes et timbale, et bien sûr la harpe (en *decrescendo*). Ce retrait ne laisse sur la brèche (mesure 1494) que les violons (piano) ainsi que les trompettes & trombones (en un *crescendo* qui, à mon sens, doit rester très retenu et non emphatique).

L'effet proprement sublime de ce moment tient à la retenue intérieure de cette victoire remportée sur le vieux sorcier : loin de se dérouler sous des déluges sonores, la victoire s'annonce comme l'effacement de tout tapage, ce qui conforme la musique à la thèse soutenue par le livret : Klingsor est

A. À proprement parler, on pourrait reconnaître ici ce qu'après Claude Lévi-Strauss on appellera une *mytho-logique* (voir en particulier B.XI.19).

I. L'ŒUVRE MUSICALE ET SON ÉCOUTE

L1119

[ré b] ⑤

L1123

L1127 [ré] ⑤ V de [do]

L1129

[ré] ⑤

[ré] ⑤

L1134

[fa] ⑤

[fa] ⑤

L1137 V de [la b]

Figure 1

VI. LE MOMENT-FAVEUR

II 1493

The musical score is for a piece titled "VI. LE MOMENT-FAVEUR". It features a large orchestral ensemble and a vocal soloist. The instruments listed on the left are: Hûtes (Flutes), Hautbois (Oboes), Clarinettes (Clarinets), Bassons (Bassoons), Cors (Horns), Trompettes (Trumpets), Trombones, Timbales (Tamtams), Harpe (Harp), Parsifal (Soprano), Klingsor (Bass), Violons I (Violins I), Violons II (Violins II), Altos (Violas), Violoncelles (Celli), and Contrebasses (Double Basses). The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The vocal line for Parsifal includes the lyrics: "Mit die sem Zei - chen bann' ich dei - nen Zau - ber." The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *tr* (trill). The harp part features a prominent arpeggiated figure. The woodwinds and strings provide a rich harmonic background.

Hûtes
Hautbois
Clarinettes
Bassons
Cors
Trompettes
Trombones
Timbales
Harpe
Parsifal
Klingsor
Violons I
Violons II
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Mit die sem Zei - chen bann' ich dei - nen Zau - ber.

Figure 2

battu car il abandonne sa lance (comme Amfortas la lui avait jadis abandonnée) et non parce que Parsifal la lui aurait arrachée de longue lutte – dans bien des cas, les victoires définitives procèdent d'un abandon subjectif de l'adversaire face à une détermination à continuer coûte que coûte ^A.

Ainsi tout ce grandiose opéra, aux mille splendeurs, pivote autour d'un effacement musical si bien que ce second moment opère tel un moment-faveur relayant le précédent car nous rendant attentif au fait que l'*intension* de l'opéra promeut la puissance propre de l'ingénuité, l'innocence de qui s'attaque à réactiver un processus subjectif devenu saturé et stérile.

Sibelius : premier mouvement de la 5^e symphonie⁶⁵

Le *moment-faveur* correspond à ce moment du premier mouvement (mesures 78-80) où l'orchestre semble implorer en se ramassant sur des cordes pianissimo, au profil devenu générique :



A. Loi que Clausewitz connaissait bien puisqu'il en avait fait la loi même de la guerre : c'est le vaincu, non le vainqueur, qui décide, seul, de la fin de la guerre. D'où la supériorité stratégique de la défensive sur l'offensive : tant que le défenseur n'abandonne pas le combat, celui-ci continue et le vainqueur n'y peut mais (de Gaulle nous a rappelé en 1940 ce principe de la guerre; encore faut-il en avoir la détermination...).

L'aspect déterminant d'un tel moment tient pour l'oreille au retrait qui s'opère en cet endroit, à une logique soustractive qui prend la forme d'un reflux laissant à nu le soubassement jusque-là inaperçu.

L'intension à l'œuvre vers laquelle pointe ce moment-faveur mériterait discussion. Pour ma part, j'y entends un parti pris d'univocité pour le discours musical, conduisant rien moins qu'à l'invention de la musique de film (on reviendra à ce point en IV. VII mais je renverrai la démonstration détaillée de ce point à d'autres écrits ^A).

Ravel : premier mouvement du concerto pour piano en sol

1. Le Concerto en Sol

Le moment-faveur intervient au chiffre 22 de la partition, en plein développement :

The image shows a page from a musical score for Maurice Ravel's Piano Concerto in G major. The top system features the piano part (Piano) with a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Below this are staves for Violin (Viol.), Viola (Viola), Violoncelle (Vcl.), and Contrebasse (C.B.). The bottom system shows the woodwind and string parts, including Arpa (Harp), Flauto (Flute), Clarinet (Clarin.), Fagotto (Bassoon), and Tromba (Trumpet). The tempo is marked 'Andante' and the key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

A. Voir ma communication au Colloque Sibelius de novembre 2007 (références en fin de chapitre).

Que se passe-t-il en cet endroit ? Le piano soliste s'arrête brusquement au bord du vide, en surplomb instable d'un fragile glissando de harpe. Les instants suivant nous laissent sur le qui-vive, puis le piano reprend son discours mais sa manière souveraine de suspendre son propos et de laisser place à la frêle harpe fait désormais plonger l'auditeur devenu écouteur au cœur même de la musique déployée par l'œuvre.

Tout dépend ici, une fois de plus, de l'interprétation car tout dépend de l'interprétation du decrescendo (fin du premier système) qui précède le *sol* (chiffre 22) : si ce decrescendo est mené très progressivement, alors le piano s'efface lui-même trop progressivement, et le retrait, de musical, tend à n'être qu'un effacement sonore ; si au contraire ce decrescendo est mené avec plus de rapidité – et l'on sait qu'un tel signe (soufflet de decrescendo), qui à proprement parler n'est plus une *lettre* de musique mais une *notation* d'exécution, laisse par essence une grande liberté à l'interprétation —, alors le *sol* sur lequel il s'arrête et qui, lui, n'a pas de dynamique inscrite, peut apparaître comme un effacement volontaire et proprement musical, non plus naturel et simplement acoustique. ^A

On dira : l'*intension* qui pointe ici tient à la tentative de donner forme concertante au souci (typiquement ravélien) de rapporter sonore et musical.

Ferneyhough : *La chute d'Icare*⁶⁶

Dans cette œuvre, le moment-faveur intervient très tard – il ne reste plus que quelques mesures soit moins d'une minute de musique – si bien que sa position, en quasi-conclusion de l'œuvre, semble ouvrir un procès d'induction plutôt que de déduction.

A. La question se complique du fait que Ravel a inscrit, sous ce *sol* tenu, un lever de pédale *sostenuto* (début du second système) qui suggère un retrait du volume sonore et un contraste que ce *sol* doit faire avec la montée qui l'a précédé...

VI. LE MOMENT-FAVEUR

The image shows a page from a musical score. It features four staves: Clarinet (Clar.), Piccolo (Picc.), Violin (Vn.), and Glockenspiel. The music is written in a complex, rhythmic style with many notes and rests. There are various musical markings, including 'ppp' (pianissimo) and 'f' (forte), and some text in French like 'exposée', 'coda', and 'Glockenspiel'. The score is numbered 152 at the top left and 90 at the top right.

Le moment-faveur suggère une nouvelle logique de l'œuvre car

1) Il est intérieurement composé d'un train régulier d'impulsions (scandées par la petite flûte, puis le violon, puis le violoncelle) affirmant ainsi un striage temporel dont l'œuvre jusque-là ignorait le principe.

2) Il clôture une cadence qui, elle-même, parachève l'œuvre. Ce moment entame donc la coda et oblige ainsi à la rétrospection, au mouvement inductif qui remonte aux principes latents organisant ce qui se donne en ce moment.

On peut dire dans ce cas – mais là encore, la discussion détaillée de ce point nous entraînerait trop loin – que ce moment inscrit qu'il y a bien eu un passé de cette musique sans inscrire exactement quel fut « ce » passé ; soit l'apparition d'un discret et éphémère *pulsar* faisant signe vers un pré-sérialisme... *Intension* ultimement nostalgique (à la recherche d'une pulsation perdue) ?

Bonnet : *Fugues échos fragments*

On posera que le moment-faveur intervient aux deux tiers de cette œuvre, très exactement au moment de réexposition du matériau initial :

I. L'ŒUVRE MUSICALE ET SON ÉCOUTE

Le caractère singulier de ce moment, serti de deux silences ici inhabituels (mes. 236 et 241), tient à ce qu'on pourrait appeler « une réexposition avortée » : à la coïncidence comprimée d'un matériau clairement identifiable faisant retour en même temps que d'un évitement-émiettement de sa précédente orientation discursive. D'où la frappe d'un court-circuit que l'oreille ressent sans exactement pouvoir le comprendre, court-circuit qui se révèle progressivement relever d'une figure de *strette* (cette précipitation des voix qui traditionnellement parachève les fugues).

Cet esprit de la *strette* constitue somme toute l'*intension* globale d'une œuvre qui s'attache à réactiver la logique de la fugue dans un nouveau contexte et selon la figure paradoxale d'une polyphonie éclatée et « mise à plat »⁶⁷

Comme souvent, le nom d'une *intension* musicale relève de la pince d'un terme musical et d'une nomination proprement poétique. En l'occurrence, on trouvera cette dernière dans le poème *Strette* de Paul Celan⁶⁸ dont le titre même aurait pu constituer celui de cette œuvre :

« Herbe, écrite-séparée. Les pierres, blanches, avec l'ombre des tiges [...] Points de suture, palpables, ici cela se déchire, ici cela s'est refermé – qui le recouvrit ? [...] Visibles, à nouveau : les sillons, les chœurs, autrefois, les psaumes. Ho, ho-sanna. Ainsi il y a encore des temples. Une étoile a sans doute encore de la lumière. Rien, rien n'est perdu. Ho-sanna. À l'heure du hibou, ici, l'entretien, gris-jour, des traces d'eau souterraines. »

Nicolas : *Duelle*⁶⁹

Ce moment intervient très tard dans l'œuvre : mesures 463-464

Voix de la récitante passée dans le violon jouant la Chaconne : 36"

Violence pour une mère. Il faut un enfant pour faire une mère. Il faut le voir vître. Il faut qu'il vous voie. Il faut être deux.
 Il faut de toute façon — Une décision, Pas de nature, Une mère — une position subjective.
 Pas besoin d'enfantement. Elle accomplira le en elle / hors d'elle, celle qui le décidera. Violence pour une mère.
 Une épreuve — nom barbare d'un enfant — ce que d'une épreuve on peut gagner — qu'on n'aurait jamais su, cadeau resté inconnu là pourtant.
 Nous sommes deux à nous savoir. Forcée à une étrange position de mère, quel fils est-il?
 Je n'ai rien fait pour lui qui ne soit pour moi, comptant sur nos propres forces, arrimés à nos convictions, nous sommes deux, comptant nos victoires

2 dipôles verticaux (vers gauche et droite) + violon en Kz-



On entend ici une transfiguration de la voix parlée ^A dans le corps même du violon jouant la Chaconne de Jean-Sébastien Bach (harmoniquement réaménagée), opération dissymétrique puisque le violon « dans » la voix parlée se présenterait tout autrement que la voix agissant ici « dans » le violon.

Cette voix « joue » du violon – « violonne » – d'autant mieux que – petit miracle du montage – les deux phrasés (du texte lu et de la musique jouée) se révèlent coïncider au plus près.

Ce moment-faveur touche à une *intension* essentielle de *Duelle* qui enquête, en quelque sorte, sur la manière dont la musique peut se rapporter à une voix parlée pour l'enlacer et l'épouser.

Dans ce moment-faveur, la structure du fragment est musicalement fixée par la chaconne de Bach mais son « habillage », sa chair, son timbre tiennent à la voix féminine. D'où une voix se glissant dans le corps du violon, ce qui inverse un précédent rapport : si, jusqu'à ce moment, la musique s'attachait à devenir l'âme de la parole, c'est ici la voix qui advient comme âme du violon.

15 – CONJECTURE

Notre petit échantillon de moments-faveur suggère que, dans la musique contemporaine (disons à partir de 1945), ce moment-faveur – autant dire le centre de gravité de l'écoute – se trouve fréquemment déplacé vers la fin des œuvres : tel est ainsi le cas pour quatre des cinq œuvres ici retenues.

L'*intension* délivrée lors du moment-faveur de la *Chute d'Icare* suggère la logique d'un tel décalage temporel : la prise en charge par l'œuvre d'un

A. Techniquement opérée par un vocoder de phase.

passé musical de plus en plus vaste la conduit à majorer sa dimension rétrospective (plutôt que prospective) et, par là, tend à orienter le travail intérieur de l'écoute vers des opérations plus massivement rétroactives. L'*intension* de chacune de nos quatre œuvres contemporaines serait ainsi attachée à prolonger la grande tradition musicale.

A *contrario* on pourrait concevoir que des œuvres, certes ancrées dans cette même tradition mais plus soucieuses de percée seraient enclines à affirmer plus rapidement leur propre moment-faveur.

On pourrait dans ce cas avancer la conjecture suivante : les œuvres qui se conçoivent comme prolongation-réactivation – les œuvres qu'on pourrait donc dire d'une subjectivité parsifalienne ^A – ont tendance à lester leur préécoute d'*intensions* antérieures. Leur apport à ces *intensions* (héritées et prolongées) prenant alors la forme d'un pas-de-plus et non d'un commencement, leur moment-faveur se trouve en charge de valider rétroactivement plutôt que d'inaugurer prospectivement, ce qui conduit assez naturellement ces œuvres à le reculer d'autant en cours de développement. ^B



NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. Œuvre (Mercure de France, 1987) Tome I, p. 257
2. *Liberté grande* (José Corti, p. 89)
3. Théorème de résolution des singularités sur les variétés algébriques. Voir la leçon « *Singularités* » de l'École de mathématiques pour musiciens et autres non-mathématiciens donnée par Yves André à l'Ircam le 18 mars 2008 (à paraître chez Odile Jacob)
4. Ens, 18 décembre 2003
5. Cf. Œuvres (Pléiade) p. 951 et suivantes
6. *Remarques sur Antigone* (Pléiade, p. 961)
7. le 15^e des *Deutsche Volkslieder*

A. Si *Parsifal* est bien le nom de celui qui, venant subjectiver un vieux processus hasardeusement rencontré, s'y incorpore pour le réactiver...

B. On distinguera soigneusement ce point – conjectural – de ce fait : dans la musique contemporaine, l'absence de Forme préétablie (Sonate, Fugue, Rondo...) induit qu'il faut attendre la fin de l'œuvre pour en comprendre la Forme. Ce fait ne relève pas à proprement parler de l'écoute mais plutôt de cette « appréhension » que nous examinerons plus en détail dans un chapitre ultérieur.

8. « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », in *Le bruissement de la langue, Essais critiques* tome IV (Seuil, 1984, p. 323)
9. *La singularité Schoenberg* (Ircam-L'Harmattan)
10. *Sur les musiciens* (Stock-Musique, 1979, p. 27)
11. p. 124
12. p. 178
13. p. 116
14. p. 217
15. *Les soirées de l'orchestre*
16. p. 38-39 (2^e soirée)
17. p. 192 (13^e Soirée)
18. p. 173-174 (13^e soirée)
19. *Souvenirs de Gustav Mahler* (Nathalie Bauer-Lechner) *Mahleriana*
20. p. 34
21. p. 186
22. *Monsieur Croche*
23. p. 93
24. *Regard sur Chopin* (Fayard, 1996, p. 26)
25. id., p. 121
26. id. p. 153
27. *Essai sur Beethoven* (Actes Sud, 1991, p. 71)
28. Livre de poche, n° 3021 – trad. par Louise Servicen
29. p. 84-85
30. Hermann Hesse : *Souvenirs* (José Corti, 1997)
31. p. 137
32. Œuvre., Tome I, p. 20, 96
33. Œuvre., Tome II, p. 11, 159
34. Œuvre., Tome II, p. 1263
35. *La Musique et l'Ineffable* (Seuil, 1983 ; p. 111, 121, 138)
36. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. Vol. 22. *La méconnaissance* (Seuil, 1980 ; p. 137)
37. *La Musique...* (p. 148)
38. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. Vol. 11. *La manière et l'occasion* (Seuil, 1980 ; p. 118)
39. *Le Je-ne-sais-quoi...* Vol. 11 (p. 128)
40. *La Musique...* (p. 125)

41. *La Musique...* (p. 107)
42. *La Musique...* (p. 123)
43. *Le Je-ne-sais-quoi...* Vol. 22 (p. 135)
44. *Le Je-ne-sais-quoi...* Vol. 22 (p. 143)
45. *La musique et les heures* (Seuil, 1988 ; p. 253)
46. *Debussy ou le mystère de l'instant* (Plon, 1989 ; p. 166)
47. *La Musique...* (p. 132)
48. *Le Je-ne-sais-quoi...* Vol. 22 (p. 137)
49. *Le Je-ne-sais-quoi...* Vol. 11 (p. 136)
50. *La Musique...* (p. 154)
51. *Le Je-ne-sais-quoi...* Vol. 11 (p. 138)
52. *Le Je-ne-sais-quoi...* Vol. 11 (p. 139)
53. *Le Je-ne-sais-quoi...* Vol. 22 (p. 139)
54. *Le Je-ne-sais-quoi...* Vol. 11 (p. 142)
55. Ens, 15 janvier 2004
56. *Schöne Stellen* (1965)
57. Cf. *Schöne Stellen* (1965)
58. Ens, 18 mars 2004
59. *Illuminations*.
60. Ircam, 11 décembre 2008 (Colloque *Elliott Carter*)
61. Ircam, 9 avril 1999 (Colloque *Écoute*)
62. Cours sur *Parsifal* (Ens, 2005-2006)
63. Ens, 8 novembre 2005
64. Ens, 24 janvier 2006
65. « *Sibelius-Wagner : une généalogie obscure?* » (Colloque international Jean Sibelius, Paris, novembre 2007)
66. « *Une écoute à l'œuvre : D'un moment favori dans La chute d'Icare (de Brian Ferneyhough)* » in *Compositeurs d'aujourd'hui : Brian Ferneyhough* (Éd. Ircam-L'Harmattan, 1999)
67. Claude Lévi-Strauss : *L'Homme nu (Mythologiques IV ; p. 590)*
68. *Strette Grille de parole*; trad. de Jean DaiveMartine Broda (Mercure de FranceC. Bourgois, 1991)
69. Ens, 27 mai 2004