

XI. CODA : LA MUSIQUE, ART DE L'ÉCOUTE

Récapitulons notre problématique en examinant comment le poète Pierre-Jean-Jouve rend compte, en 1953, de son écoute de *Wozzeck*.

1 – L'ÉCOUTE DE *WOZZECK* PAR PIERRE-JEAN JOUVE

Ce livre est le second que l'écrivain consacre à ce qu'il appelle «un portrait d'opéra»¹, le premier, publié en 1942, ayant été dédié au *Don Juan* de Mozart.

Pour entreprendre ce second «portrait» d'un opéra qu'il n'a pu entendre qu'en 1951 à Salzbourg² et dont il ne dispose désormais plus que de la partition³, Jouve s'attache les services d'un jeune compositeur, Michel Fano, qui va l'assister dans la compréhension et l'appropriation du texte musical.

Intellectualité poétique

Ce travail constitue un des rares exemples où l'idéation (attentive et minutieuse^b) d'une œuvre musicale s'inscrit dans l'espace d'une intellectualité d'ordre littéraire et poétique. En effet, il ne s'agit pas seulement ici de nommer poétiquement l'*intension* et l'*inspect* d'une œuvre de musique (comme son poème ultérieur *Meurtre sur scène* y procédera) mais bien de détailler la pensée musicale à l'œuvre dans *Wozzeck* en la projetant dans la langue singulière de l'écrivain.

Ce qui intéresse ici Pierre-Jean Jouve, c'est le fait qu'«*une Musique qui paraît se créer elle-même en chaque instant porte son défi au langage.*»³ Soit le défi de dire littérairement une musique à l'œuvre dont l'écrivain a conscience qu'elle nous fait accéder à un monde spécifique qui n'est ni celui du compositeur, ni celui de l'interprète, ni celui de l'auditeur :

A. Jouve, semble-t-il, devra attendre dix ans avant de pouvoir réentendre *Wozzeck*, cette fois à Paris dirigé par Boulez et dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault. Cette nouvelle écoute sera au principe d'un poème – *Meurtre sur scène* – qu'il publiera dans le recueil *Moires* (Œuvre; Mercure de France, 1987 ; tome I, p. 1111).

B. Le livre fait 250 pages.

Nous qui avons toujours conçu l'idée d'une réalité autonome de l'œuvre d'art (sans auteur ni acteur ni spectateur) pour une certaine gravitation des causes essentielles, nous voyons dans WOZZECK un exemple d'art qui, embrassant tout le réel, surpassé tout le réel – passe en un autre monde.⁴

Voyons, étape par étape, comment l'intellectualité littéraire de cette « réalité autonome de l'œuvre » musicale s'accorde à notre idéation musicienne de l'écoute. Comment Pierre-Jean Jouve écoute-t-il dans *Wozzeck* « une certaine gravitation des causes essentielles » ?

Stratification de l'écoute musicale

Perception, audition et appréhension

Il y a d'abord, au principe de cette écoute, une perception (que Michel Fano a contribué à instruire) :

« Il faut convenir que notre puissant plaisir repose sur l'unité de notre perception. »⁵

Mais, plus généralement, tout ce qui relève de savoirs musiciens, aussi nécessaires soient-ils pour l'audition intégrale et l'appréhension des Formes^A, n'engage pas à proprement parler la figure propre de l'écoute :

« Il y a une architecture des cinq Interludes, pour le total de l'opéra. [...] Nous trouvons la construction dramatoco-musicale de type classique, selon le schéma A-B-A. [...] Berg nous impose de la recevoir inconsciemment [...] : "Personne dans le public ne doit remarquer quoi que ce soit de ces diverses Fugues et Inventions, Suites et phrases de Sonate, Variations et Passacailles." »⁶

Autant il est nécessaire que la technique soit ressentie, autant il est juste qu'elle soit profondément cachée.⁷

L'écoute proprement dite ne relève pas de tels savoirs donc de ce type d'instruction. L'écoute relève de la participation à une dynamique insue :

L'auditeur, comme l'a dit Berg lui-même, n'a pas à en connaître. L'auditeur se sent conduit par un pouvoir impérieux, mais secret, interne.⁸

A. Jouve nous l'expose dans une sous-partie « Exposition » d'une vaste première partie nommée « Structure »...

Préécoute et attention flottante

Au titre de l'activité propre à l'écoute, Jouve pointe d'abord le travail de l'inconscient dans la séquence d'attention flottante que nous appelons *préécoute* :

Alban Berg atteint l'inconscient, et rend l'inconscient du moment donné dynamique dans le spectateur. [...] L'inconscient de Berg, l'inconscient du drame, et le nôtre, communiquent.⁹

Moment-faveur et surécoute

Le poète relève ensuite différents moments remarquables susceptibles d'être retenus comme moment-faveur :

«La Coda du Développement passe en surimpression. Mais alors^A un phénomène musical, un phénomène dramatique, extrêmes, se produisent ensemble. Comme un cap tombe dans la mer, la masse orchestrale se dissout dans une sonorité douce, sans durée. Sur une triple pédale d'absolue consonance (accord parfait de Do majeur) Wozzeck s'adresse à Marie, dans un récitatif merveilleusement sensible.»¹⁰

«Il faut considérer la scène de la querelle entre Wozzeck et Marie^B comme le cœur saignant de l'œuvre.»¹¹

«Une inouïe douceur, transparente. Une douceur de son engendrée par la violence de son. Ce que nous entendons^C, croyant à peine nos oreilles, est compris dans l'Interlude puisque le rideau est baissé. Nous n'en saissons pas encore le sens, en réalité c'est une anticipation de la scène qui va venir. Cette musique d'enchantement mystérieux est le chœur des soldats endormis, à la caserne.»¹²

«Nous voici^D à la ve^e Variation, qui est un des moments admirables de l'œuvre. [...] La fonction tonale retrouvée pour la première fois en vue de la haute expression (car le Ländler tonal avait par sa nature un autre caractère) apparaît absolument vraie et naturelle, en ouvrant les sources affectives du "passé".»¹³

Considérons ces moments (tel celui dit «*cœur saignant de l'œuvre*») comme précurseurs du moment-faveur. Car «le moment», celui qui doit «arriver» pour qu'il arrive quelque chose à l'écoute susceptible de la faire basculer dans les «*causes essentielles*» à l'œuvre, c'est clairement pour Jouve celui-ci :

A. II. 1, mesures 116-123.

B. II. 3.

C. II. 4-5.

D. III. 1.

I. L'ŒUVRE MUSICALE ET SON ÉCOUTE

Partition d'orchestre.
Universal-Edition, Wien.

Ex. 40

« Mais sous l'orchestre, très loin, se tient une Note^A. Note absolument étrange, noire. Ce son comme une apparition fausse est un Si tout à fait grave, par les contrebasses. C'est le moment. Le moment est arrivé. [...] Cet instant est le plus phénoménal de WOZZECK. »¹⁴

«À la cinquième mesure prolongée par le point d'orgue⁸, le son est insoutenable. Il touche franchement à la douleur. On a dénommé ce son onde hurlante.

A. III. 1-2.

b. III, 2-3 (measure 113).

On a écrit qu'il était capable «d'arracher les spectateurs à leurs sièges» René Leibowitz. »¹⁵

Ce moment connaît, dans *Wozzeck*, une réplique immédiate qui correspond d'autant mieux en tous points à notre conception du moment-faveur^A qu'il débouche sur un retrait saisissant de la masse sonore, reflux délivrant la nudité d'une maigre sonorité :

« La deuxième onde hurlante se métamorphose^B. Elle se change en un son de « pianino » désaccordé, grêle et faux, au sautillement féroce. Le rideau se lève sur une scène tendue, à la couleur de Breughel. On est dans la taverne. »¹⁶

Fil d'écoute et intension

La note *Si* – sur laquelle toute la musique de l'opéra s'écrase lors du moment-faveur – délivre le filigrane, ou *fil d'écoute* :

« Par l'Invention sur une Note, qui compose une des atmosphères les plus puissantes, nous avons touché le fil conducteur de l'opéra entier. La Note SI est présente dans l'opéra entier, douée de signification générale, et de significations particulières. »¹⁷

« Le Si est comme une clé secrète, occulte, de tout l'opéra »¹⁸

D'où trois composantes selon Jouve de l'*intension* à l'œuvre :

« Le mystère de la “voix” dans WOZZECK. La voix est chant, déclamation rythmique, et parole ordinaire. »¹⁹

« L'idée de temps, idée essentielle de l'œuvre »²⁰

« S'il est une œuvre où la Beauté soit enveloppée, tissée et ornementée de Malheur, c'est celle-ci. »²¹

L'*intension* de *Wozzeck* ainsi écouté pourrait être dite : en-quête d'une voix tissant le temps où beauté et malheur s'accordent.

Après-coup et inspect

Reste l'après-coup, celui de l'*inspect* global de l'opéra, *inspect* qui, pour Jouve, se nommera d'un seul mot : « *Abîme*. »

A. La « singularité » de ce moment, entendue au sens mathématique d'Hironaka (chap. I. vi), est également patente : c'est le moment où toute la prodigieuse complexité de la partition s'écrase littéralement sur une seule note, presque tout rythme effacé!

B. III. 3 (mesure 122).

I. L'ŒUVRE MUSICALE ET SON ÉCOUTE

« *Wozzeck exprime la pensée la plus importante du drame* : “Der Mensch ist ein Abgrund – *L'homme est un abîme*.” »²²

« *WOZZECK est une expression de l'Abgrund*. »²³

Pour Pierre-Jean Jouve, l'opéra de Berg est cet abîme musical, creusé par un « si », qui exprime l'abîme de beauté dont un malheur est capable.

Au total...

On peut inscrire de part en part cette écoute littéraire et poétique sous le signe de nos catégories^A, ce qu'on résumera selon notre tableau canonique :

Moment-faveur			Après le moment-faveur			« Formes »	
Place	(divers)	Singularité	Fil d'écoute	Intension	Inspect	Aspect	
Fin	réplique immédiate	Écrasement!	Le Si	Comment une voix peut-elle tisser la beauté d'un malheur?	Abîme	[Fugues, Suites, Variations, Passacailles...]	

Dix ans plus tard, dans son poème *Meurtre sur scène*, Pierre-Jean Jouve nous restitue l'ensemble ainsi :

« *Le beauté du Malheur nombre de Poésie [...] Et pour célébrer mieux tes cuivres et tes cordes, /Par un vol interdit de l'encre et du papier/Dire l'unique Mot pour ce dessin de cendre [...] Dans la cuve des sons le vrai de la douleur [...] L'hiver. Le musicien se souvenant du noir/Étincellement mort de son œuvre en arrière/Il regarde l'espoir éternel en avant.* »

2 – ÉCOUTES MUSICALE ET MUSICIENNE

Pour parachever notre caractérisation de ce qu'écouter veut musicalement dire, tentons de serrer au plus près la division musical/musicien^B au principe de notre idéation.

On dira ceci.

A. Faut-il préciser qu'une telle réduction, ajustée à nos besoins propres, ne rend nullement justice de la qualité littéraire de l'ouvrage de Jouve?

B. Entendu comme ce qui relève de la musique et ce qui relève du musicien...

– L'écoute *musicale* (ou écoute à *l'œuvre*) est le nom donné par le musicien au tourniquet musique/œuvre/interprète tel qu'événementiellement mis en jeu par le rapport interprétatif particulier d'un corps-accord et d'une partition.

– Dans ce tourniquet, le mot *musique* intervient conformément au principe de *réduplication du nom propre* : à la fois comme nom particulier (nom d'une place spécifique parmi les trois) et comme nom global du tourniquet.

Mais, si la forme *structurale* d'un tel tourniquet (où un vide circule entre trois places) n'est pas, on l'a vu, le propre de la musique (on en trouve l'équivalent en mathématique, et on en trouverait l'équivalent sans doute dans toute logique subjective), pourquoi alors nommer «écoute» sa forme musicale *évenementielle* (liée à la singularité d'une interprétation) ?

Parce que l'écoute cette fois *musicienne* consiste précisément à s'incorporer à la dynamique de ce tourniquet et que cette incorporation ne saurait être une écoute (musicienne) si ce à quoi elle s'incorporait n'était pas déjà une écoute (musicale).

En effet, si l'on *veut* qu'écoute nomme non pas un rapport en extériorité objectivante mais en intérieurité subjectivante, si l'on *veut* donc – conformément à tout le projet spécifique de notre idéation – qu'écouter nomme non pas un rapport *constitué* (d'un auditeur venant entendre une pièce) mais un rapport *constituant* (qui engage l'interaction instituante d'un écoutant à un écouté), si écoute désigne l'incorporation à un jaillissement, l'appropriation subjective d'une quête, la captation par un geste et non pas la réception d'un message ou la transmission d'un outil^A, si l'on *veut* donc que l'écouteur soit institué comme écouteur par la musique à l'œuvre, il faut bien que la dynamique à l'œuvre (susceptible de constituer un tel écouteur) relève elle-même d'une dynamique d'écoute, il faut qu'écoute nomme une dynamique, une circulation désignant l'action musicalement constituante de l'œuvre comme sujet.

Distinguons soigneusement.

A. À ce titre, on acceptera d'associer *écoute* et *obéissance* (voir I. III) si ce à quoi il s'agit d'obéir est conçu non comme un code de loi mais comme l'élan d'un procès : en ce sens, on pourra dire que l'écouteur musicien «obéit» en devenant Sirène...

– *Préécoute, surécoute, fil d'écoute* constituent les opérations de l'écoute musicienne, non de l'écoute musicale proprement dite^a.

– *Intension* désigne par contre une composante de l'écoute musicale, très exactement sa principale composante : l'en-quête de musique qui constitue l'œuvre en sujet musical.

– *Inspect*, enfin, désigne l'idée musicienne de l'œuvre comme Forme, l'idée de l'œuvre que l'écouteur se forge au fil de son écoute.

– Cette idée musicienne est aussi détachée de l'écoute musicale à l'œuvre que l'est, selon Albert Lautman^b, la forme quadratique hyperbolique du travail de résolution d'une équation aux dérivées partielles : de même qu'on «pouvait associer» une telle forme à une résolution, de même on peut associer un *inspect* au travail de l'écoute.

On dira donc que le travail dégageant l'*inspect* est un travail musicien plutôt que musical : il présuppose d'ailleurs l'après-coup d'un moment qui succède à la fin de l'œuvre, moment qui n'aurait guère sens pour l'œuvre et qui ne vaut donc que pour le musicien (se retrouvant délaissé par la musique une fois l'œuvre achevée).

L'écoute musicale à l'œuvre est ainsi le lieu où *musical* et *musicien* sont momentanément rendus indiscernables, selon la figure d'un point (mobile dans l'espace-temps musical) de tangence. *Écoute* vient nommer la configuration d'une tangence musical/musicien, un point d'adhésion extime, le sismographe sensible d'un procès subjectif d'ordre musical.

3 – INTUITION & INTELLECTION

Tout au long des pages précédentes, nous avons dû multiplier les catégories et les mathèmes pour cerner en mots ce qu'écouter veut musicalement dire, pour projeter dans la langue la pensée musicale à l'œuvre dans l'écoute.

Tout ce travail d'intellectualité musicale ne doit cependant pas obscurcir le fait fondamental suivant : pour le musicien, l'activité d'écoute reste éminemment intuitive et elle se déploie essentiellement à l'écart des mots.

A. De même pour les *sous-écoute* et *post-écoute* qui tentent de rendre compte du travail de l'écoute lors d'un concert...

B. Cf. I. VIII. 7.

On pourrait dire du rapport entre écoute effective et verbalisation de cette écoute ce que Jean-Paul Sartre disait du rapport entre décision et délibération dans *L'Être et le Néant* :

« *Quand je délibère, les jeux sont faits. Quand la volonté intervient, la décision est prise et elle n'a d'autre valeur que celle d'une annonciatrice.* »²⁴

La délibération n'est pas ce qui précède et prépare la décision ; la dynamique subjective effective est très exactement inverse : c'est la décision prise qui suscite une délibération pour en comprendre les attendus^c et en mesurer les conséquences. Pour Sartre donc – et nous le suivrons en ce point –, contrairement à ce que la conscience individuelle tend à croire, la délibération présuppose qu'une décision a déjà été prise – tout de même que pour Saint Paul l'espérance présuppose qu'une victoire locale et restreinte est déjà acquise.

L'espérance s'attache à prendre mesure d'une victoire acquise en détectant l'intensité des nouvelles tâches que cette victoire désormais prescrit^d tout de même que la délibération sartrienne s'attache à prendre mesure d'une décision déjà prise en détectant l'intensité des conséquences auxquelles cette décision désormais engage.

Notre écoute musicale relève d'une même logique : nous pouvons en parler car elle est à l'œuvre sans nul besoin de mots.

4 – UNE PREMIÈRE MÉTAPHORE

« *Traverser en un éclair toute la largeur du fleuve qu'encombrent d'agiles jonques chinoises faisant voile en tous sens – ainsi naît le sens de la parole poétique. Cet itinéraire, impossible de le retracer en interrogeant les bateliers : ils ne sauraient dire de quelle manière ni pourquoi nous avons sauté d'une jonque à l'autre.* »

Mandelstam²⁵

Parachevons cette théorisation musicienne de l'écoute musicale en brossant un portrait imagé de sa puissance de rapt.

c. Dans le vocabulaire de Sartre : remonter des *motifs* objectifs d'agir à la fin de l'action (déjà décidée), c'est-à-dire à ses *mobiles* subjectifs.

d. Ce qui suggère au demeurant qu'une victoire peut rester souvent en bonne part inaperçue, s'étant effectuée « à pas de loup »...

Écouter la musique à l'œuvre ressemble par bien des points à la tâche de prendre mesure d'un torrent ou d'un fleuve. Plusieurs méthodes s'offrent ici à l'explorateur.

La première consiste à parcourir les berges du fleuve, de sa source jusqu'à sa dispersion dans un autre fleuve ou dans la mer. Cette méthode correspond à ces trois modes exogènes d'entendre qu'on a appelés *perception*, *audition* et *appréhension*. Ils ont – cela va de soi – leur légitimité en matière non seulement de savoirs mais également de réelles connaissances, tout de même qu'explorer le lit d'un fleuve et topographier son cours – prendre mesure de sa longueur, de l'évolution de sa largeur et de la vitesse de son courant – pourra se faire en arpentant ses rives d'un bord à l'autre, si possible en le surplombant d'un pont bien choisi, en explorant ses affluents, etc.

Une tout autre méthode, moins savante mais plus intense, consistera à embarquer sur le fleuve en sorte cette fois d'épouser son cours. La connaissance qui en découlera sera tout autre : elle ne saurait plus prétendre à l'exhaustivité et l'objectivité du topographe ; elle intensifiera par contre une compréhension intime de l'*intension* même du flot : ses emports et ses repos, ses accélérations et ses heurts contre tel détour des rives, ses contrastes avec les paysages traversés (la violence d'un flot torrentiel au milieu d'une forêt apaisée, le calme d'un écoulement paisible au creux d'un massif calciné et enchevêtré...). Telle est notre écoute du flot musical à l'œuvre.

Mieux encore : il est deux manières d'embarquer pour un tel voyage sur l'eau.

La première se fait selon un parcours conçu à l'avance : une embarcation est prévue à cet effet (on y dispose un siège dont le confort est ajusté à la durée du voyage), un ponton est mis en place pour y accéder, on sait où l'on embarque, on organise où l'on débarquera. Le fleuve sera donc visité de l'intérieur de son cours et non plus examiné à partir de ses rives, mais cette exploration se fera à partir d'une place intérieure réservée et dotée d'une autonomie relative (en termes de confort, d'espace préservé de l'humidité ambiante : la cabine de l'embarcation, son moteur, ses protections, etc.).

La seconde va opérer tout autrement : imaginons-nous en train de contempler un torrent en furie, dévalant les flancs d'une montagne, charriant dans sa descente toutes sortes de matériaux (pierres, branches, détritus divers) quand soudainement voici qu'un arbre entier, arraché par le

flot ou tombé on ne sait comment dans le torrent, dévale vers nous, cognant de part et d'autre du lit, et nous surprenant si bien en pleine contemplation qu'une de ses branches, débordant sur les rives, attrape notre vêtement et nous projette avec lui dans le flot. Nous entreprenons aussitôt de reprendre souffle, nous accrochant à notre manière à l'arbre qui vient de nous emporter, chevauchant bientôt son tronc et nous voici embarqués malgré nous dans une descente imprévue du torrent. Pour peu bien sûr qu'on ne s'y noie pas, comment imaginer meilleure découverte de ce que couler, bondir, jaillir, dévaler veut dire pour ce torrent? Nous y éprouvons désormais au plus près, au plus intense, l'*intension* même qui anime le flot, nous l'épousons et en ressentons les moindres sous-courants et contre-courants – n'est-ce pas d'ailleurs là l'expérience même de qui dévale un torrent sur un frêle canoë-kayak? –, nous vivons avec lui ce que parcourir à *l'eau* ce relief veut dire. Le parcours cette fois s'arrête avec le flot lui-même : quand il s'apaise en se déversant dans quelque étendue d'eau ou quelque fleuve plus vaste; ici pas d'aire de débarquement prévue, et nous voilà tout désorientés au sortir de notre aventure imprévue, nous retrouvant assis bêtement sur notre tronc d'arbre au milieu d'une calanque, sans bien comprendre comment nous avons pu dévaler tout le flanc de la montagne. Nous avons vécu tout ceci au plus intense sans guère en savoir, ni avant, ni pendant.

Nous récapitulons alors notre aventure en nous remémorant comment nous avons sans cesse côtoyé l'abîme de la noyade au fil d'une impulsion constamment régénérée par la force du courant, force dont la source proprement dite nous est restée et nous reste encore inaccessible s'il est vrai qu'elle procède de la pesanteur – très exactement donc de ce que le poète appelle « *une certaine gravitation des causes essentielles* ». En quelque sorte, nous butons ici dans notre compréhension du dynamisme général sur ce point : en amont de la force interne du torrent, il n'y a plus rien de présentable, il y a un vide, un trou pour la pensée sensible, et c'est de lui qu'a jailli l'impulsion dévastatrice.

5 – *L'INSPECT, UNE IDÉE MUSICIENNE DE LA FORME MUSICALE*

« *Quiconque a lu un long poème jour après jour sait comment le poème finit par posséder le lecteur, le convertit à son propre imaginaire et le libère.* »
Wallace Stevens

Décryptons notre métaphore.

Notre branche, vous l'aurez facilement reconnue : c'est notre moment faveur. Notre tronc d'arbre, c'est la dimension privilégiée qu'indique ce moment-faveur. Notre flot, c'est l'*intension* ; et l'image mentale de notre périple que nous tentons de reconstituer, une fois abandonné par le torrent sur la surface tranquille de la calanque, c'est notre *inspect*.

L'écoute musicale à l'œuvre est un embarquement, sauvage ou enjôleur mais toujours imprévu.

Perception, audition et appréhension sont des explorations qui se cramponnent aux rives.

L'embarquement programmé et policé désigne ce que nous avons appelé (à propos du concert) *post-écoute* et *sous-écoute* : il s'agit bien d'écoute car il y a embarquement, mais cette écoute reste balisée et encadrée par l'interprète. Le voyage aura été une expérience mais il n'aura pas été l'occasion d'un bouleversement subjectif.

L'écouter endogène et intense, c'est notre aventure imprévue qui vient nous arracher à notre fauteuil, à notre préécoute du bord des rives. Elle abandonne le musicien, une fois l'*intension* musicale accomplie. Et c'est en ce point que le musicien récapitule son écoute selon la figure idéelle d'un *inspect*.

Cet *inspect* – Idée musicienne de la Forme musicale – venant récapituler le fil de l'aventure (telle une intégrale curviligne) n'est pas l'aspect lequel relève d'une enveloppe substantielle de savoirs ; il est une circulation à tout moment au bord du vide que côtoie l'*intension* s'il est vrai que celle-ci est décision découlant d'aucune délibération (Sartre), subjectivation ne procédant d'aucune objectivation de la situation (Badiou).

L'inspect intègre le fil d'un tracé qui n'encerle aucun noyau substantiel mais suit à la trace le vide sur lequel l'*intension* se contrapose, non pour

remplir ce vide mais pour tresser à partir de lui un développement musical, pour tricoter un temps musical.

6 – UNE SECONDE MÉTAPHORE

« *Music heard so deeply/That it is not heard at all, but you are the music/
While the music lasts.* » T. S. Eliot^A

On pourrait avantageusement remplacer la métaphore naturelle précédente – celle du fleuve suggérée par Mandelstam – par une métaphore plus immédiatement attachée à la dimension subjective de l'œuvre et de l'écoute musicales : celle par exemple d'une manifestation : on n'entend pas une manifestation de la même façon selon qu'on la regarde passer ou qu'on s'incorpore en un endroit à son cours. Dans le premier cas, on saura mieux de quoi elle s'est composée, on pourra – comme le fait la police – décompter ses effectifs, recenser ses banderoles, apprécier la variété de ses détachements. Dans le second, on aura mieux compris intimement l'endurance de son *intension* propre en éprouvant son parcours du début à la fin.

Dans la première approche – celle du musicologue auditionnant l'œuvre qui défile sous ses oreilles –, le processus est totalisé d'un point immobile de sommation (l'endroit fixe où le spectateur s'installe sur le parcours). Dans la seconde approche – celle du musicien embarqué au fil de l'œuvre –, le processus est globalisé d'un point mobile d'enveloppement.

On affinera la métaphore de la manifestation en supposant que notre « écouteur de manifestation » ne la rejoint pas nécessairement en son point de départ – là où elle se constitue donc *comme manifestation* – mais en cours de route, enlevé sur le trottoir où il en prenait connaissance par quelque sous-cortège imprévu, plus dynamique, plus mobilisant, l'arrachant d'un coup à sa position de spectateur pour le transformer immédiatement en manifestant. Disons que les manifestants organisateurs du cortège sont les musiciens qui jouent l'œuvre et que ceux qui rejoignent le cours de la manifestation déjà constituée, ce sont les auditeurs devenant écouteurs.

L'idée de la manifestation – que ces participants ralliés en cours de route vont pouvoir récapituler une fois la manifestation dispersée, une fois

A. « La musique entendue si profondément/Qu'on ne l'entend plus du tout, mais qu'on est la musique. Tant que la musique dure. » *The Dry Salvages (Four Quartets)* – Poésie (trad. Pierre Leyris ; Seuil, 1976 ; p. 200-201).

donc l'*intension* politique épousée et vécue jusqu'au bout –, constitue ce qu'on appelle ici son *inspect*.

7 – L'INSPECT, OU LA FORME MUSICALE PROCÉDANT D'UN TROU DE MÉMOIRE

Si l'*inspect* constitue donc bien une Idée musicienne de la Forme, on est en droit de soutenir alors que cette Forme-*inspect* procède d'un trou de mémoire plutôt que d'un plein de souvenirs et de la délimitation d'une architectonique massive.

D'où au passage notre difficulté, relevée plus haut (à la fin du chapitre I. IIIX) à nommer l'*inspect* autrement que par le nom propre de l'œuvre.

Ce trou de mémoire, au principe de l'*inspect*, donc de l'Idée musicienne de la Forme musicale, constitue un point non seulement musicalement imprésenté mais proprement imprésentable; il n'est pas en effet un trou constitué (par soustraction d'un souvenir originaire dans la mémoire) mais il est proprement constituant de cette mémoire de la Forme qu'est l'*inspect* car il est ce sur quoi l'*intension* constamment se tient et se soutient.

Il configure donc le contraste sur lequel toute musique se trace, contraste qui intensifie son mode propre d'existence : il n'est jamais de musique que se déployant au bord incessant d'un vide. Et cette fragilité inouïe constitue précisément sa force incomparable.

Ce trou de mémoire opère un peu comme ce trou de porte dont parle Diderot :

«Je regarde certains mots dits ou écrits comme un trou percé subitement à une porte, par lequel je vois tout l'intérieur de l'appartement comme un rayon qui éclaire subitement le fond de la grotte et qui s'éteint.»²⁶

Le trou de serrure par où jaillit la lumière de l'*intension*, c'est bien sûr notre moment-faveur (tout aussi bien cet endroit de la manifestation où un spectateur sympathisant se transforme d'un bond en participant).

Rappelons-le : ce trou d'où s'éclaire le fil global d'écoute constitue par lui-même une singularité, donc un écrasement paradoxal permettant de comprendre la suite du cours comme un vaste dépli élucidant l'*intension* à l'œuvre.

Si l'on appelle donc *mémoire* le travail propre du musicien qui, une fois l'œuvre parachevée, s'attache à récapituler le parcours effectué de l'intérieur, si l'on appelle *inspect* l'Idée musicienne de la Forme musicale qui découle de ce travail de la mémoire, alors on est en droit de soutenir que la Forme musicale ainsi conçue procède d'un trou de mémoire à la fois limitinaire et tenu d'un bout à l'autre.

8 – UNE VÉRITÉ MUSICALE DE L'ÉCOUTE

C'est bien tout cela que l'écoute musicale, en sa plus forte intensité, non seulement éprouve mais vit au plus intense, et c'est pourquoi l'écoute musicale est bien en puissance de bouleversements subjectifs considérables. Elle est susceptible de renverser et bouleverser une vie d'homme, de la réorienter de part en part. L'écoute musicale, somme toute, localise et concentre ce qu'il y a de vérité sensible en musique.

Tout ceci nous autorise donc, nous musiciens pensifs, à soutenir que *la musique est l'art de l'écoute*.

CQFD

Qu'il faille à cette musique-art une musique-monde – un espace-temps musical, ou *monde-Musique* –, c'est ce qu'il va nous falloir maintenant examiner.



NOTES BIBLIOGRAPHIQUE

Références

1. (Plon, 1968 ; p. 11) *Wozzeck ou le nouvel opéra* (Plon, 1953 ; p. 33)
2. Voir, dans le numéro de la revue consacré en 1972 à Jouve, les précisions données par André Wyss (page 213...) et par Michel Fano (page 219...).
3. p. 229
4. p. 242
5. p. 35
6. p. 44-45
7. p. 224
8. p. 39

I. L'ŒUVRE MUSICALE ET SON ÉCOUTE

9. p. 223
10. p. 105-106
11. p. 123
12. p. 145
13. p. 161
14. p. 166
15. p. 176
16. p. 179
17. p. 227
18. p. 229
19. p. 37
20. p. 113
21. p. 237
22. p. 129
23. p. 240
24. p. 527
25. *Entretien sur Dante* (trad. Jean-Claude Schneider; p. 17)
26. Lettre de septembre 1769.